المغامرة الإبداعية

تأليف

د/ أيمن تعيلب

دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع

تعيلب ، أيمن .

المغامرة الإبداعية / أيمن تعيلب .- ط١.- دسوق : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع .

٤٤٨ ص ؛ ١٧.٥ × ٢٤.٥سم .

تدمك : ٩٧٨ – ٩٧٧ – ٣٠٨ – ٤٩١ - ٢

١. الشعر العربي – تاريخ ونقد .

أ - العنوان .

٨١١.٠٠٩

ت.أ

رقم الإيداع : ٢٥٦٥٨.

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع
دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة
هاتـف : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ - **فاكس:** ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١

E-mail: *elelm_aleman@yahoo.com*
elelm_aleman@hotmail.com

الإهــــداء

إلـى أمـي:

أفق من النور العلي، أصعد إليه على الدوام

وزمزم البدء البهي، ختامه بدء، و بدؤه ختـام

فهرس الكتاب

مقدمة أولى

المغامرة الإبداعية الأصيلة فعل من أفعال الإيمان بقيمة الحياة وبقيمة الحرية، وجسارة الجدل، إن فهم حركة الواقع والوقوف على بناه الكلية التشعبية المتحولة شرط ضروري

لكل فعل وتجريب ومغامرة، فالمغامرة الجمالية الأصيلة تتم داخل نسق التاريخ وخارجه معا، فهى نسقية ولانسقية فى آن، وهذا يعني أن الإبداع الجسور لايحمى سياج فكره أمام مباغتات الواقع، وجسارات الممكن وفجاءات الاحتمال،بل يسعى دوما إلى تغيير أحكامه وأساليبه وتصوراته في النظر والعمل والتخييل والمعرفة بناء على طفرات الواقع وانقلابات ومفارقات جدل المادة والتاريخ ، وتعددية مستويات الحقيقة في ضوء حركة الواقع بكل مايمور فيه من تناقضات ومفارقات وفجوات واحتمالات، ومن ثمة فلن ينقذنا من سطوة الأنظمة وتجريدية الأنساق الثقافية والسياسية والاجتماعية والقيمية الكلية التى تحكم واقعنا وتاريخنا الثقافى العربي إلاّ حيوية المغامرة، ومفارقاتها الحية المدهشة، وإذا وعينا أن الواقع نفسه ليس واحدا، ولامطلقا ولانهائيا ولاكليا ولابدهيا،سلمنا بأن الإبداع المغامر هو الأصل والنظام

والاتساق والتطابق والمماهاة هى الفروع التى لاتبلغ أبدا فكرة الأصل الدينامى التعددى المفتوح.

لقد كان الوجود فى البدء حرية وتطلقا وحيوية باذخة ثم جاءت الأنظمة الثقافية فأطرت بذاخة حركة الوجود داخل أنسقتها الثقافية والمنطقية والفلسفية.

ومن هنا نحن نتصور أن لا إمكان فى تغيير واقعنا الجمالى والمعرفى العربي المعاصرإلا إذا أرجعنا لتاريخنا الحركة الأصيلة للوجود الغائب،ولايمكن تصور ذلك إلاَّ إذا تصورنا فعل الإبداع نفسه فعلا أصيلا وضروريا فى حياتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية - لامجرد حركة جمالية ثانوية بالقياس إلى أصل النظام الرمزى العام إن التعدد سابق على الوحدة،والانفتاح يتقدم الاتساق المعرفي البنيوى، والمفارقات المنطقية والمعرفية والمادية مستعلية على التطابق الانسجامى داخل بنية المادة والفكرواللغة،وبهذا التصور لايكون النظر إلى فعل التغيير والتحول والاختلاف والتجريب بوصفهم فروعا بالقياس إلى أصل يدعى الثبات والجوهرية والديمومة،بل الحقيقة نفسها فى أى صورة من صورها السياسية والاجتماعية والعلمية والذوقية والقيمية والأخلاقية هى مجرد صورة من صور الاحتمال الثقافى أوالافتراض

الرمزى العام، الذى رشحه الإدراك الإنسانى السياسي فى مجتمع من المجتمعات دون غيره من احتمالات تاريخية أخرى كامنة كانت نافعة وممكنة لكنها استبعدت وأقصيت لأسباب سياسية وقيمية وإدراكية.

ولعل فعل الإبداع التجريبى المغامر يؤكد لنا هذه الحقيقة العلمية والجمالية والمنهجية وهى أن الواقع هو واقع المفارقات والتناقضات والتحولات وليس واقع التطابقات والمشابهات والتماثلات،ففى غياب تمثيل وحيد وكلى مطلق للواقع والعالم تكون كل التمثلات اللغوية والمعرفية والمنطقية والمنهجية ممكنة كذلك، وفى غياب نظام واحد للحقيقة تكون كل تصوراتنا عن الحقيقة ممكنة، وفى غياب حق واحد ووحيد يكون صالحا لكل الأزمنة والأمكنة تكون فكرة الحق نفسها فكرة اصطلاحية لغوية ثقافية منظورية تخضع للوعى التاريخى الجدلى الحيوي

غير خاضعة لميتافزيقيات مطلقة تهبط على العالم من أعالى الفكر التجريدى السياسى الحاصر لحيوية الواقع واللغة والعالم والفن،وبهذه المثابة يكون فعل المغامرة الإبداعية هو فقه الوعى بالواقع،وفقه الوعى بالوعى المضاد،والوعى بالوعى نفسه معا وفى وقت واحد، فالفكر لايساوى الحادثة،والنظرية لاتساوى الواقع، والعلامة ليست

هى الشىء بالضرورة،والتصور لايطابق الممارسة بكافة جمحاتها وتشعباتها العلمية المادية المعقدة المتشابكة،ومن ثمة يجب أن نتعلم فضيلة تعريض جمالياتنا ومعارفنا ومنطقنا وأنظمتنا فى التصور والوعى والاستدلال والاستنتاج والإنتاج لقلق السؤال الحى الكامن والظاهر ، فالحقيقة تكمن فى توتر العلاقة، وحيوية الاحتمال، ونشاط فكر حركة الفكر الطواف من الوعى إلى الممارسة إلى الفحص والهدم والبناء فى جدلية تاريخية أبدية بين مانراه حقا مستمرًا وما يفجؤنا الواقع به بأنه كان مجرد وهم عن الواقع.

إن سيطرة اللفظ والأصل والتجويز على العقل اللغوي العربي قد أدى إلى انتصار المعيار على التجريب واجتراح دم وعظم الواقع في الممارسات اللغوية والشعرية على السواء، فقد رأى محمد عابد الجابري " أن طلب المعاني من الألفاظ بدل البحث عن حقائق الأشياء ، تصرف العقل عن صياغة المفاهيم وتجعل نظامه تابعا لنظام الخطاب ، حتى ليستمد الخطاب قوته من التجوز في الكلام القائم على الملازمات بين المعاني ، فيغيب نظام السببية بغياب التفكير في نظام الأشياء"

إن الاستغناء بعالم الألفاظ عن عالم الأشياء قد أربك العقل اللغوي والنقدي إلى حد كبير ، وجعله يفكر في بنية اللغة وكأنها منجم المعنى بعيدا عن بنية الواقع المادى نفسه،واقع الإبداع أو واقع التطور الجمالى واللغوي بما حول العلاقة بين اللفظ والمعنى إلى علاقة جواز واحتمال ومعايير بعيدا عن دفق الوجود الحى أساس كل جواز وحركة واحتمال.

ومن ثمة يجب ألا نستسلم لوهم الاستنباط وتطابق الاستقراء،ومماهاة النظام وبنيوية القياس،عبر تشكيل لفظى إنشائى يخشى الحياة ولايجترح تجريبها الحر الخلاق.

إن اكتشاف اللاستمرار الكامن فى الاستمرار،والانفصال الذى ينخر بنية الاتصال نفسه يدفع التجريب الإبداعى إلى المساءلة الجمالية والمعرفية الجذرية للتصورات التى تكون نظام الحقيقة فى المجتمع، ومن هنا كان فعل الإبداع هو الفكر فى الفكر نفسه، والقدرة على المساءلة المعرفية والمنطقية والمنهجية الجذرية للمفاهيم والتصورات التى تحرك الواقع والتاريخ واللغة وترسم حدود العقل والفعل والممارسة،فالتجريب الإبداعى هو قدرة انعكاس الوعى على ذاته،وانقلاب المنطق على قواعده،وخروج الواقع على تصوره،وتمرد اللغة على منظوماتها النحوية والتركيبية والدلالية،التجريب وفى النهاية يكون فعل الإبداع تفكيكا

للتراكيب الرمزية التى تدشن نظام الحقيقة- أى حقيقة- فى المجتمع وفعل الإبداع إذا يفكك فليس لمجرد التفكيك العبثى الشكلى الفارغ بل لإعادة البحث عن تركيب رمزى ومنطق وتصورى للغة والعقل والفعل والواقع والتاريخ يكون أكثر خصوبة وتعددا وانفتاحا وجدلا وممارسة وإنسانية،بما يحدث هذه الطفرات المعرفية الجذرية فى بنية الوعى بالواقع واللغة والإبداع والجمال وحدود الإمكان البشرى نفسه،حتى ليتم استبدال إدراك بإدراك،ومفاهيم بمفاهيم، وعالم بعالم جديد، وفى هذا التغيير الإبداعى التجريبى اقتراح ببرنامج معرفيى تخييلى جديد يؤسس حساسية معرفية وتخييلية جديدة، ترى الأشياء عبر تمثيل جديد للعقل والواقع والأدب والخيال واللغة والحياة،وعبر هذا التمثيل يمكننا أن نُعيد خلق العالم وأشيائه وموجوداته وأحيائه وكافة صور علاقاته، ومن ثمة كانت محاولتنا النقدية المتواضعة فى هذا الكتاب.

مقدمة للحوار

إن حقيقة الشعر أعلى من تصورات النظرية، والشعرية الحقة قادرة على تكييف النظرية النقدية أكثر مما تكيفها هذه الأخيرة، فاللغة إذ تستجيب لحرية الشعرية تتفوق على طبيعتها السابقة،مستزيدة من نبض الحياة الخلاقة، ومن هنا فإن الشعرية الجادة- مثلها مثل النقد الجاد- كلاهما سبيل من سبل الحرية وطريقة من طرائق شق قنوات الإدراك،ومن هنا فسوف يكون كتابنا الذى نقدمه هنا منصبا على رصد شعرية النص القائمة على تحرير فكرة العلاقات الخيالية والمعرفية من حدودها الجمالية والمعرفية المعتادة سواء فى بنية التقاليد الفنية المتوارثة أو المتعاصرة، أو فى بنية الخطابات النقدية العربية المعاصرة، بغية نقل حدودها الجمالية والمعرفية الآنفة إلى عوالم أدبية، وفلسفية، وعلمية، وكونية لامتناهية، تتأسس حدودها الجمالية الجديدة وفق منطق الرحابة والتعقيد والتداخل، بما ينقل حد الأدبية من فكرة العلاقات المجازية الثنائية القائمة على الخطية والتعاقبية إلى مفهوم العلاقات الشبكية القائمة على النسقية والتعددية والكوكبية،والافتراضية المستقبلية، مستبدلة فكرة العلاقة، بفكرة النسق، وفكرة البناء الفنى الواحد للنص، بفكرة البناء التشعبى الشبكى المتداخل

القادر على رصد خيال الحركة والصورة والصوت والمادة والسرعة فى بنية النص فى وقت واحد، خاصة بعد انهيار فكرة الحد العلمى الصارم للعلوم فى نظرية المعرفة المعاصرة، وتداخل بنية العلم نفسه فى منظومة جدلية تداخلية تعددية.

وما طرأ على فلسفة العلوم من انهيار فكرة الموضوعية والصرامة المنهجية والاتساق المنهجى، وتصاعد نظريات الفئات الغائمة،وشاعت طرائق جديدة، وتصورات مغايرة، فى آليات المعرفة مثل :

((اللاتحديد - التضاد – التشوش- اللادقة - الفئات الغائمة - الاحتمالية الالتباس))وجميع اللآليات المعرفية السابقة، تمثل وجها أصيلا من وجوه الوعى العلمى المعاصر، وهى تمثل الأدوات الفلسفية، والذهنية، والمعرفية، والجمالية الجديدة فى معالجة غموض الواقع، و التباسية العالم، وضبابية الحقيقة وتداخل وجوهها، وتعقيداتها الهائلة.

و قد كشف فلاسفة العلم المعاصرين مثل " فيرا أبندا " وتوماس كون ولاكاتوش وديفيد بوهيم رولان أو مينوس في مباحثهم المهمة فى نقد الوضعية المنطقية والبنائية الفلسفية ووهمية " وزيف القضايا التحليليه والتركيبية، و اضطراب

مبدأ المقايسه ،كما كشفوا عن التاريخ النفسي والاجتماعي للجسم الموضوعى الداخلى للعلم نفسه،فالعلم دائما ابن الواقع النفسي والتجريبي معا،ابن المعمل والعواطف،فالعلم سياسة للعلم وليس تعقلا للمنهجية،حيث تختلف منهجية المعرفة عن إرادة المعرفة التى هى إرادة الحياة والوجود بكل مايتسعان له من تعدد وتعقيد وتداخل حى قبل معرفى أو حتى قبل منهجى، وصار مصطلح العلم هو ((الفعل العلمى)) لا النظر العلمى، كما يقول الدكتور يحي الرخاوي "((ليس مجرد النظر العقلي بل صار حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساس بفعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظه إلى الفرض إلى التحقق إلى المراجعه إلى التكذيب إلى فرض التوسيع ،إلى إعادة صياغة الفرض (الفروض وهكذا باستمرار ،وكثيرا ما يسمى فعل العلم بإسم " التفكير العلمي "

لقد تقاربت المسافات العقلية والروحية والحدسية والافتراضية والتخييلية بين العلمى التجريبى، والمنطقى الفلسفى، والتخييلى الفنى، والميتافيزيقى الكامن فى المجاز الأدبى. فإذ كان المجاز يعنى بتفكيك شروط الحقيقة كما تتجلى فى علاقاتها الاجتماعية العقلية اليومية، وعلاقاتها العلمية والثقافية الشائعة ويقترح عبر

الخيال ما لا يسمى بعد، أو ما يند عن التسمية بطبيعته، وما لا يخضع لتصورات العقل الجمعى السائد، وما هو خارج شروط الواقع بكافة صور أنساقه الرمزية، فإن ((بروكود)) عالم الفيزياء الحديثة والحاصل على جائزة نوبل يؤكد مع (دافيد بوهيم) على: ((أن الحقيقة البدئية الأصلية تقع إلى ما وراء كل ماهو متدرج فى الأشكال الثابتة للقياس فيجب على طرق الرؤية أن تتوقف عن ملائمتها لتفسح المجال لأمثال عديدة من الارتباك والفوضى. وتكون الرؤية الإبداعية فى كلية الحقل القابل للقياس عملا من أعمال لانهائية غير قابلة للقياس))(٢).

يجب إحداث مثل هذا التداخل الكلى الخلاق فى نظرية المعرفة المعاصرة سواء فى مجالها العلمى التجريبى أو مجال الإنسانيات ومناهجها، يقول طارق حسن وهو بسبيله إلى رأب الفجوات المعرفية بين علوم الطبيعة والمادة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية، يقول: ((وليس عجيبا أن يتفجر الوعى - الخطير فى آثاره التطبيقية فى العلوم الإنسانية - بضرورة تعريف المراقب والمراقب، والأداة القياسية والمنظور والسرعة، والطاقة والظروف، قبل إلحاق دلائل

واستنتاجات بأى من الظواهر الملاحظة. علمتنا المادة أنها يمكن أن تبدو مثلا فى ثلاث حالات (متناقضة) لثلاثة مراقبين، يكون كل منهم صادقا تماما، برغم اختلاف شهادة كل طرف عن قرينه!! بعض عناصر المادة يبدو أنه يتكون او يمكث مدة ثم يختفى

ومن مثل هذه المعارف تولدت مفاهيم الزمن المضاد، ومفاهيم المادة المضادة ومفاهيم نظرية التداعى حيث تخرج تطورات الحداث خارج حدود القدرات القياسية فتبدو كانها غير موجودة، فى حين انها موجودة ولكنها خرجت عن مجال قدرات القياس، فعجزت عن قياسها، بعض المواد التى تبدو لنا ثابتة خاملة مصمتة تطلق أمزجة من المادة والطاقة، وتتحول بتدرج غير محسوس بالنسبة لنا ـ قد يكون بسرعة هائلة من منظور زمنى آخر ـ إلى مواد اخرى، وقد يكون ما تطلقه مضرا أو شافيا أو مميتا،وفقا للظروف والحدة والحال، وتخبرنا ملاحم علوم المادة وسيمفونيا تها أن ما يبدو لنا ثابتا مصمتا من جماد هو عالم من الإيقاع الهائل والتفاعلات العجيبة، هو كون مصغر به الجرام والكواكب والشهب والفراغات والمسارات والتفاعلات والأخذ والعطاء،والكل يظهر بمظاهر متعددة بحسب الناظر، ووفقا لطرق القياس

ومدى حدة علاقة الوعى، وما تحمله من ذبذبة طاقة. كون هائل نابض متحرك، قد تستغرق النبضة بمقاييسنا الزمنية خمسة آلاف أو عشرة آلاف مليون سنة فينبسط ثم ينقبض وهو الآن فى حالة انبساط، والأجرام الهائلة والنجوم والكواكب تهرع متباعدة فيما يبدو كانه شهيق كونى هائل، والنجوم ومنها الشمس دورة حياة عجيبة مثيرة، فإذا بلغ النجم الكبر، يتداعى غما بسرعة وسطية فيتحول إلى جرم خامد نسبيا ـ وهو ليس بخامد۔ قد يكون وزن ما يوازى رأس البوس منه مثل وزن الأرض كلها، أو قد يتداعى بسرعة هائلة فيتحول إلى ثقب أسود كأنه مادة فى حالة سلب ـ تقتل هذه المادة ـ أى مادة أو أى طاقة، تعبر مجالها حتى ترتوى- يالها من دراما ويالها من حركة وياله من إيقاع كونى يعلمنا الكثير بلا نهاية: النسبية والحركة والتعريف بالناظر والمنظور ووسائل القياس وظروفى كأساس للتقويم المرحلى.

إن هذا المقال لايحدد تخلف العلم القاصر ومخاطره، فهو يرى أن تخلف العلم ليس فى كينونته مطلقا، بل فى ظاهرة ضياع الوعى بالحدود التى يلتزم بها بالضرورة، منهاجه التثبيتى التجزيئى العزلى إلى درجة التردى، فى خطأ اعتقاد

أن معارفه هى معرفة بالكل الحى، فى حين أن نقطة المعرفة عند منهاجه هى التجزىء والتثبيت، وهو التناقض المانع

للكل الحى، فما بالنا ومن ظواهر الحياة أن جمع الجزاء لاستكمال الكل أو طرحها منه لايكاد يكون أبدًا جمعًا حسابيًا أو طرحًا ((علميًا)) رياضيًا!!. ويحالف ملاذ البشرية الأخير هذا علوم المادة وعلوم الكون حيث فرضت عليها فرضا تحديات الحركة والإيقاع والتعدد والتناسق والتنافر والتناقض والانتقال من حال على حال، ومن زمن على زمن والخروج من مجالات القياس، ثم الدخول ثم الخروج، والكل الذى يزيد عن مجموع الجزاء والجزء الذى يزيد عن ناتج الطرح إلى آخر هذه الملحمة الرائعة التى تنبثق فى قوة وروعة عبر الثوانى والأيام واللحظات وبلايين السنين، هذه الملحمة فرضت على علوم المادة الكون ان تتحول لإلى فن حليف للفن، أى إلى فن علمى جديد يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها، عن ذاك يعى الطرفان تدريجا المصدر غير محدود الثراء الذى طالما أهمل وبترو أنكر، ألا وهو الإنسان الحى النابض المتكامل))(٣).

ومن واقع الوعى المعرفى السابق، تصدرت قائمة المنظومة المعرفية المعاصرة تصورات جديدة عن حدود المعرفة، وحدود الجهل، وصار وكد العلم المعاصر منحصر فى الوعى بالجهل، وليس مجرد الوعى بالعلم، لقد تخلت المعرفة عن وهم اليقين وصارت محصورة فى حدود ما يمكن معرفته

وما لا يمكن معرفته، وتحول الجهل من كونه منظومة مضادة للعلم، إلى منظومة علمية تأسيسية تنحصر فيما يمكن معرفته، وما لا يمكننا معرفته،أو الوقوف على حافة ما يمن معرفته، لقد صار الوعى بالجهل علما عظيما تجاه تعقد العالم وتداخله وتشابكه، وصار العلم فى أعمق معاقله التجريبية والإنسانية يسلم بتجليات ((اللايقين)) ويعترف بالإبهام والالتباس والغموض إزاء التنوع الهائل والتعدد اللامتناهى للعالم، كما شاعت طرائق جديدة، وتصورات مغايرة، فى آليات المعرفة مثل ((اللاتحديد- التضاد- التشوش - اللادقة -الفئات الغائمة – الاحتمالية- الالتباس))وجميع اللآليات المعرفية السابقة، تمثل وجها أصيلا من وجوه الوعى العلمى المعاصر، وهى تمثل الأدوات الفلسفية، والذهنية، والمعرفية، والجمالية، الجديدة فى معالجة تعددية النصوص وغموض الواقع، و التباسية

العالم، وضبابية الحقيقة وتداخل وجوهها، وتعدد تعقيداتها الهائلة. ثم حدث من بعد ذلك تطورات منهجية نوعية كيفية نقلت معها ما كان يتصوره علم النفس الإبداعى التقليدى من فكرة الإطار الإبداعى والمعرفى الكامن فى بنية اللاوعى لدى المبدع، إلى تصورات معرفية وجمالية ومنهجية جديدة كل الجدة فى علوم ((السيبرنطيقا المعاصرة)) وعلوم الاتصالات وعلوم البيولوجيا والهندسة الوراثية والحوسبات البرمجية، التى حولت ماكان يُتصور

حقيقة علمية ماثلة صلبة فى بنية الوعى نفسه،إلى سيولة معرفية تعددية تداخلية، فما كان يطرح سابقا بوصفه خيالا أو تصورا علميا استشرافيا يمثل اليوم الأجندة الحقيقية الواقعية للعلم نفسه،والحقيقة أن فكرة التعدد المعرفى التداخلى للحقول العلمية المتباينة، طرحتها السيبرنطيقا التى تأسست كعلم وميدان علمى جديد بصدور كتاب (فاينر) عام١٩٤٨، بعنوان ((السيبرناطيقا أوالتحكم والاتصال فى الحيوان وفى الآلة))

فقد أدت إلى تقدم كبير فى المعرفة الإنسانية عن التحكم والاتصال، مما أدى إلى تسارع التقدم فى مجالات عديدة: الالكترونيات والذكاء الاصطناعى وهندسة الالات، والمعلوماتية، والإدارة، والتخطيط، وكان من آثار ذلك أن

العقل البشرى أصبح وللمرة الأولى فى تاريخه العلمى المديد قادرًا على أن يعمل تحت شروط فكرية وعلمية وخيالية مختلفة جذريا عن ذى قبل، بعد أن أدرك هذا العقل مدى اللاتناظر الهائل بين مستوى تصوراته العلمية السابقة، وبين مدى سعة الكون والموجودات والظواهر ومدى تعددها وتداخلها فى آن، ومن بينها النص الأدبى نفسه، لقد استبدل العقل النقدى والجمالى المعاصر فكرة النسق المعرفى بفكرة الوجود، وفكرة المنهجية بفكرة السؤال، ومن هنا استبدل

العقل العلمى المعاصر فكرة العناصر، بفكرة الأنساق، وفكرة النظرية الواحدة، بفكرة المنظومات المتداخلة ((ففى نظريتى تضافر المنظومات ((أو تداؤب الأنساق)) عند (هرمن هاكن ١٩٧٧) والتواصل الإرتقائى المجتمعى عند (فلاديمير نوفاك١٩٨٢) نجد أن الموجودات أو الأنساق أو المنظومات الأدنى سواء هى حية أو غير حية، قادرة على الارتقاء فى المرتبة أو النمو إلى مرتبة أعلى فى مجالات عديدة، وان هذا التنظيم الذاتى للترقى يحدث من خلال اداء أو فعل مشترك لعدد من الأنساق الأصغر(نسبيا --حيث يؤدى هذا الفعل المشترك إلى تشكيل مستوى منظومى أعلى(كائن أعلى) من خلال عمليات ارتقائية تتضمن

تعديلات فى الاختصاصات والمناخ والعلاقات، بحيث أن النسق الأعلى الجديد *New system* والكائن الجديد *New Individual* يمثل مخلوقًا جديدًا يكون أكثر رقيا فى تكامله ووظائفه من الأنساق أو الأفراد المكونة له)(٤).

لقد انتقل الاشتغال العلمى المنهجى التعددى من طبيعته الميتافيزيقية المتعالية آنفا إلى طبيعة التعدد اللانهائى الكامن فى بنية المادة نفسها على مختلف أشكالها وأنماطها، بما يؤكد هذا الثراء المذهل الكامن فى اللغة والمادة والواقع والعالم من حولنا، فما كنا نظنه من مستشرفات الخيال العلمى صار هو

الأجندة المألوفة للواقع اليومى، ومن هنا وجب أن نطرح ضرورة تغيير زوايا الرؤى الجمالية والمعرفية فى خطابنا النقدى المعاصر فى طبيعة (الوسيط الحسى) نفسه المستخدم فى الفنون على اختلاف أشكالها وأنماطها، وما طرأ على هذا الوسيط من فكرة التعدد والتداخل والتشابك فى بنيته الذاتية أولا، وفكرة التداخل والجدل البينى بينه وبين الوسائط الفنية الأخرى ثانيا، وهو ماتجلى فيما يعرف الآن بالعلوم المتداخلة وتبعا لذلك تحولت الأسس المعيارية لا مضامين المعايير فقط للمجازات الأدبية المعاصرة فهناك الآن ألوان كثيرة من أشكال التداخل البينى الخلاق مثلا بين الشعر والمسرح والرواية والمونتاج والسينما واللوحة التشكيلية، و نرى هذا أيضا فى كل ألوان الفنون الأخرى، ومن المعروف أن طبيعة

الوسائط الحسية المكونة لبنية الفنون، وطبيعة حدودها التشكيلية تخضع لقوانين الطبيعة التى تخضع لها سائر الظواهر الحية وغير الحية ومن ثم فهى تملى على الفنان شروطها من الضيق أو السعة، والتعدد والوحدة والفنان بدوره يخضع لقوانينها خضوع إبداع وتجاوز، ولكن من خلال ضروب شتى من حسن ((الإصغاء الموضوعى واللاموضوعى الخلاق)) لمكونات المادة الوسيطة نفسها، وفى هذا الجدل الدائر بين الشعر والشاعر وحدود مادته، والواقع وحدود التقاليد الجمالية المتوارثة والمعاصرة التى تسبح فيها هذا المادة،وطبيعة

المنهجية المعرفية التى تؤطر آليات بناء أشكال الثقافة والأدب، تحدث توترات تشكيلية عديدة من الترويض والنفور، والقسوة والحنان، والتأطير والتفلت، فى محاولة الشعر والفن عموما تخطى حدود مادته السابقة.

ومحاولة المادة التعضون فى أنسجة نظامها السابق، وطموح الشكل الفنى إلى إعادة تأسيس نظام الوسيط من جديد وهكذا يستمر هذا الصراع الجدلى بين القاعدة والحرية،والنظرية والواقع، فى تصور طبيعة الوسيط الحسى نفسه من جهة، وفى علاقته بباقى الوسائط الحسية الأخرى من جهة ثانية، حتى يتم تعضون الشكل الجمالى الخاص بالشعر أو غيره من الفنون الأخرى.

وما نود طرحه هنا هو هذا التصور الجديد لبنية الوسيط الحسى نفسه سواء كان كلمات أو أشكالاً وألواتا وأصواتا جمالية، أو حتى قوالب وأشكالا فنية متوارثة، فيجب أن نعدل من هذه التصورات النقدية، فننظر إليها فى خطابنا النقدى العربى المعاصر نظرة نقدية جديدة تنقلها من فكرة الثنائيات القائمة على بنية العناصر، إلى فكرة التداخل المنظومى فى الأنساق التعددية المتضافرة القائمة على فكرة ((تداؤب الأنساق) التى طرحها(هرمن هاكن)) من قبل، كما يجب

أن نفيد هنا أيضا من مفهوم ((التشابه الأسرى الذى طرحه الفيلسوف ((فتجنشتين)) فى كتاباته الفلسفية المتأخرة والتى لخصها الدكتور عادل مصطفى فى كتابه عن ((استطيقا الشكل)) ((ومفادها أن الأشياء التى يشير إليها حد من الحدود قد ترتبط معا لابخاصية مشتركة واحدة بل بشبكة من التشابهات، كشأن الأشخاص الذين تشترك وجوههم فى ملامح مميزة لأسرة معينة))(٥).

وهذا معناه أن نوسع من إمكان حدود الوعى النقدى،ومن حدود الخيال الإبداعى نفسه سواء فى بنية الفنون أو بنية الخطاب النقدى، فنبحث فى مسألة وحدة وتداخل الأشكال فى

الطبيعة والإنسان والمجتمعات والعلوم والفنون، لقد كشف كل من برتراند رسل وفيتجنشتين وفيرا أبند فى فلسفة العلم المعاصر عن مبدأ التعددية

وقد تجاوزا((لايبنتز)) بكثير والذى كان يزعم بمبدأ التعددية تصورا لاواقعا ((حيث يكون هناك جوهرا واحدا متمايزا، تختلف صفاته حسبما يتجلى فيه من أجزاء الوجود، وقد يعتبر لايبنتز ((أحاديا)) لاتعدديا))(٦).

لقد تغير الوعى المعرفى والفلسفى المعاصر تغيرًا نوعيًا جراء الثورات العلمية الجذرية، التى تعاورت على الاجتماع والسياسة والاقتصاد والثقافة واللغة والفنون، فهناك ثورات اجتماعية وثورات المديرين، والثورات العلمية والثورات اللغوية التى تجاوزت البنية إلى مابعد البنية والشكل إلى مابعد الشكل، وقد كان من الحتم اللازب أن تتغير معها طبيعة الوسيط الحسى نفسه، المكون للفنون فى شتى تجلياتها، كما تعددت واغتنت الحدود السابقة لبنية الخيال نفسه بما يوسع من تراميها التعددى، فهناك مفهوم التعدد فى المصطلح الفلسفى، وهناك مصطلح التعدد الثقافى *multiculturalism* وهناك التعددية السياسية *cultural* , *pluralism* ، والمتأمل فى التصورات العلمية السابقة يدرك أنها تنطبق على جميع الموجودات الكونية والاجتماعية والسياسية والأدبية أيضا،

فمجمل التصورات والصفات التركيبية التعددية التداخلية المكونة للبنية العلمية الفيزيقية، تنطبق أيضا على البنية المجازية والتركيبية للأدب من خلال تصوره الجمالى والمعرفى الخاص للوجود والواقع، فكلا البنيتين((العلمية والفنية)) يسبح فى الساحات المجهولة، ويلفه الغموض، ويحيط به الالتباس الكون كله من المجرة إلى الذرة يلفه الغموض، واللاتناهى واللاتحدد واللايقين والفوضى،

والانفتاح التعددى، والتشوش و((الفراغات، والسنون الضوئية ونقاط الظلام الكونية وغيرها))،

مما وسع من حدود مفهوم الخيال نفسه، وحدود الوعى الجمالى بالضرورة، لقد صارت بني الغموض والتخيل والاحتمال والفرض ضرورة علمية حتمية لامناص منها، يخلقها ويسلم بها كل من العالم والفيلسوف والكيميائى والفيزيائى والشاعر معا لكى يعيدا للوعى الإنسانى المعقد المتداخل توازنه أمام انحصار المسالك المنهجية السائدة فى الوعى بالواقع والثقافة والذات والعالم.

إن جدل المجهول والمعلوم يرف على كل أنماط الوعى العلمى التجريبى والشعرى التخييلى معا، وصار هذا الجدل المنظومى التداخلى مادة للفنان والعالم والفيلسوف جميعا،

يشكلون منها عوالمهم الجمالية والعلمية المشتركة المتداخلة بعد أن انهارت فكرة الحد العملى الصارم فى العلوم، وانتقلت فكرة الحد مما يعرف به ((التمايز والتحدد)) إلى ما يعرف به ((الاشتراك والتداخل))، لقد تداخلت الحدود البينية بين مجهول العلم، ومجهول الشعر، ولعل هذا ما حدا بفيلسوف العلم المعاصر (فيرا أبند)) فى كتابه(ضد المنهج))، إلى تحطيم معظم الحدود والحواجز بين الذاتى والموضوعى والنفسى فى نظرية المعرفة نفسها، وذلك فى النقد الذى وجهه

فايرا أبند إلى موضوعية العلم الحديث من حيث هو استئثار بالحقيقة، فنراه ينقد وضعية فيينا وتكذيبية كارل بوبر، وبرنامجية لاكاتوش إن أبند ينقد الوضعية المنغلقة، والاستقرائية المختزلة المبسطة، والإمبريقية المحدودة، ويحاول أن يدخل العلم المعاصر إلى معاينة جديدة للعالم المحيط به محذرًا باستمرار من اللغة التى ينطلق منها البحث العلمى فدائما تطابق اللغة بينها وبين الظاهرة التى تبحثها، فحواسنا المعاينة نفسها هى فى النهاية لغة والنظريات على تعددها هى لغات متعددة كلها صحيح ومتجاور إزاء الوجود الذى هو أكبر من كل نظرية.

ومن هنا كان علينا أن نمارس الاستقراء، والاستقراء المعكوس، والبرهان المعكوس فى وقت واحد لنرى العالم حقا فى تعددى التداخلى الحسى المذهل، يقول فيرا أبند :

((علينا أن نقارن الأفكار بأفكار أخرى وليس بمجرد التجربة، وعلينا أن نؤمن حقا بالتعددية المنهجية لوعى الواقع،إن المعرفة لاتبدو سلسلة من النظريات المتناسقة والتى تتجه لتصب فى نظرة مثالية، إنها ليست مسيرة تقدمية نحو الحقيقة بل محيطا دائم الاتساع من البدائل التى تتسم بعدم التلاؤم وعدم المقايسة))(٧).

وقد نتج جراء ذلك كله تغيير النموذج الجمالى والمعرفى للفنون بانتقاله من مفاهيم التسلسل والتعاقب الخيالى فى رصد علاقة النص بتقاليده الجمالية الموروثة والمعاصرة معا إلى الأنموذج الجمالى التعددى القائم على التداخل والتشعيب، والتزامن الجمالى البنيوى المفتوح، بما يحدث تغيرًا كيفيًا لمفهوم الوعى المجازى والنقدى معا مما يستتبع بالضرورة تغيير العلاقات المجازية فى بنية الخيال نفسه من جهة، ولمفاهيم علاقة القارىء بالنص من جهة ثانية، إن المطلع على أحدث التصورات الفلسفية المعاصرة بخصوص نظريات المعرفة، وتكنولوجيا الاتصالات،

وثورة السبرنطيقا الحديثة، يرى أن العلوم التجريبية قد فقدت معظم اليقين فى كل شيء، ولم تعد تعر الموضوعية الصارمة اهتمامًا كبيرًا ، لقد صارت الموضوعية والعقلانية نسبين إلى حد كبير بل صارا اصطلاحيين ، لدى فلاسفة العلم المعاصرين أمثال فير أبند وإمرى لاكاتوش وتوماس كوين وغيرهم، ودخلت بنية العلوم التجريبية نفسها فيما يعرف بالفئات الغائمة، ومنطق التشوش واللاتحدد واللادقة، ولقد انتقل منطق الغموض ثانية من الفنون إلى العلوم

كما هو واضح لدى فلاسفة العلم المعاصرين((فيرا أبند وإمرى لاكاتوشن وتوماس كون وتوماس فى كوين ورولان أومينوس)) انتقلت بنية المعرفة من التجريبية الوضعية والعقلانية الموضوعية وما يحتمانه من المعنى الواحد، والواقع الواحد، إلى التعددية الواقعية، وتغير جاء ذلك الحد الجمالى نفسه فى بنية الفنون جميعا، من كونه آلية جمالية متطورة - تتيح تعدد المعنى ووفرة التأويلات النقدية - ضمن آلياته الجمالية المتعددة إلى كونه حدا بنائيا تركيبيا لا جماليا فى بنية الفنون على اختلاف مكوناتها الجمالية، وظواهرها التعبيرية، حيث تفتت فكرة المركز الجمالى الواحد والوحيد، وصار المركز الجمالى فى الفنون كامنا فى المناطق الجمالية الصامتة، والفجوات التخييلية الغائبة، أكثر من

كمونه فى سطوح النص وظواهره الأدبية البادية الخاضعة لتصورات المناهج النقدية المتعددة السائدة، ومن هنا نستطيع أن نستعير فكرة ((آيزر)) عن اللاتناظر المعرفى والجمالى بين النص والقارىء لتوضيح ما نحن بصدده هنا من رؤيتنا للمنهجية المنظومية التداخلية، إن اللا تناظر عند آيزر:

((يشتمل على انحرافين عن المعيار: فى الانحراف الأول لا يستطيع القارىء أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحا، وفى الانحراف الثانى لا يكون هناك سياق ضابط بين النص

والقارىء من أجل تأسيس المقصد، فلابد للقارىء أن يشيد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصية، وتتسم عملية الأخذ والعطاء هذه بطابع متميز، إذ لابد للنص من أن يقود خط سير القارىء ويضبط مسيرته إلى حد ما، مادام النص غير قادر على الاستجابة تلقائيا لملاحظات القارىء وأسئلته، والطريقة التى يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل ـ من ثم ـ جانبا من أهم جوانب عملية الاتصال.

ويعزو آيزر ((بنية الفراغات)) أو وجهة النظر الطوافة، أو البياض النصى، أو منطق الفجوات عن تيرى إيجلتون، إلى هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسية، وبهذا يحتفظ ((الفراغ))

بقيمته الأساسية لعملية الاتصال، ولكنه يكتسب فى غضون ذلك وظيفة معرفية وجمالية أكثر تركيبا، فإن هذا الربط بين أجزاء النص أو ((ملء الفراغات)) يدخل فى ديناميكية الحبكة ومستواها، إن إشكالية العلاقة بين آليات الوعى النقدى النصى و((النص الإبداعى)) إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدى لها فى الواقع النقدى العربي المعاصر، مما يجرنا جرا إلى وجوب خلق

آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعى النقدى فى علاقته بالنص الشعرى، وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والقدرة على المراجعة والدمج ، مما يجعل من القراءة قراءة إبداعية فى المقام الأول .

إن قراءة النص الأدبي عمل إبداعي يضفي على النص قيمة إبداعية جديدة على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية على مستوى الخطاب النقدي تتوازى والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه، ومن هنا وجب أن يكون التجريب فى المناهج

النقدية على اختلاف إشكالها وتصوراتها موازيا للتجريب فى الخلق الفنى خطوة بخطوة، وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبي لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع، والنقد بوصفه مسباراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدى مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي.

وقد لحظ الدكتور شكرى عياد شيئا من هذا في دراسته المهمة بمجلة فصول عن (جماليات القصيده التقليديه بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية) ودعا الى وجوب تقديم تصور نقدى متميز ومرن في الوقت نفسه ، بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات ، ومن هنا تكون مقابلة التقعيد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينة ، بالخبره الشعرية الابداعيه التي تنطوي بالضروره على قدر ما من الابتكار ،مسلكا ضروريا لاستخلاص النموذج النقدي ، ومن هنا وجب أن نكون واعين بأن قراءة النقد هى قراءة النص الذى كتب للنقد، وليس النص النقدى بديلا للإبداع ذاته، ومن خلال الالتحام الخلاق بين ترسانة

المصطلحات والمفاهيم النقدية، ووهج الطاقة الإبداعية تتخلق أدوات معرفية ونقدية أفضل وأدق، سواء في مقولاتها النظرية أو في إجراءاتها التطبيقية معا، ومن هذا المنطلق كان علينا أن نتساءل: هل كان الخطاب النقدي العربي المعاصر في بعض تصوراته ورؤاه النقدية يمثل انعكاساً معرفياً وجمالياً لنظريات النقد ، أكثر مما كان يمثل انبثاقاً معرفياً وجمالياً نابعاً من بنية النصوص الإبداعية العربية ذاتها ؟ وهل ثمة نتائج نقدية نستطيع أن نرتبها على هذا التوجه النقدي بعد محاولة اختباره وفحصه نظرياً وعملياً:

أما نظرياً: فعلى مستوى خطاب النظرية النقدية، وأما عملياً:فعلى مستوى فعاليات التطبيق النقدي على النص الشعري ذاته ؟! وبصورة عامة تعنى هذه الدراسة من بعض جوانبها بإعادة تقييم النقد والإبداع معاً، من خلال فحص المقولات النقدية الشعرية بوصفها المادة الأولى البكر التى يشتغل عليها المنهج النظرى والاجرائى للنقد، فثمة جدل خلاق مستمر بين المصطلح الشعرى، والمصطلح النقدى، أيهما اسبق من الثاني ؟

بالتأكيد الإبداع كان سباقاً باستمرار، وهذه الأسبقية الإبداعية تضعنا وجهاً لوجه مع وضعية جمالية تتراكم وتتصاعد يوما بعد يوم، حتى تتبلور في معايير نقدية نظرية قادرة على

فحص الإبداع ذاته من جهة وتطويره من جهة أخرى، ولكن من قال بأن النقد هو الذي يدفع الإبداع دوماً ؟ بل الإبداع يدفع النقد أكثر مما يدفع النقد الإبداع، وإذا كنا نرى بان الإبداع لا يتخلق بالمصطلح النقدي، وحدوده النظرية والمعرفية بل من رحابة الواقع وحيوية الخيال، وهما شيئان ينبع منهما كافة صور الإبداع في جميع مجالات الحياة، فمن هنا يطرح هذا البحث تصوراً نقدياً مهموماً بتحويل نظرية

النقد نفسها من تجريب المعيار النقدي، إلى معيار التجريب الابداعى، بغية خلق تصور جمالى ومعرفى جديد يكون قادراً على توصيف وفحص البلاغات الشعرية التجريبية الجديدة من جهة، ومحاولة ترسيم وخلق الحد الجمالى الجديد على الجهة الأخرى، يقول الدكتور حميد الحمداني: " إن النظرية الأدبية مهما كانت درجة وضوحها وقابليتها للتطبيق فإنها عندما تتحول إلى منهج للتحليل تواجه مشاكل كثيرة أهمها: ما مدى قدرتها

على التكيف مع التطور الدائم للأشكال الأدبية ؟ ذلك أن الأدب لا يتوقف لحظة عن التطور وكل نظرية أدبية لا تقيم لها الجانب وزناً لا يمكنها أن تخلق إلا منهجاً عاجزاً عن ملاحقة الثورة الأدبية اللازمة ؟ وهذا يعنى في نهاية المطاف أن النظرية الأدبية لا يمكنها إلاّ أن تكون مرحلية، وأن تجاوزها مرهون بقابليتها لتطوير نفسها من داخل مستجدات الحقل الادبى نفسه))(٨).

وفى ضوء ما سبق يلزم أن تشتمل كل نظرية نقدية على:-

جانب النمذجة.

جانب الوظيفة الإنتاجية، أو قل القدرة على تفكيك النمذجة، أما جانب النمذجة فيتثمل فى القدرة على وضع نموذج (*paradigme*) شمولى إلى حد ما يكون قادراً على تقديم

توصيف جمالي ومعرفي كاف ومقبول للظواهر الأدبية أما جانب الوظيفة الإنتاجية فيتمثل في أن تكون النظرية النقدية قادرة على الدوام بالتمتع بالقدرة على الانقلاب على نفسها باستمرار، وأن تكون قادرة على مواجهة مقولاتها وإعادة فحصها في اى لحظة معرفية تلاحظ فيها

أن نقصاً ما يعترى تصورها الخاص، وهذا يعنى أن النظرية النقدية يجب أن تمتلك أدوات معرفية ونقدية مرنة وقادرة على الفعالية النقدية مثلها مثل الإبداع ذاته، فهي تراجع ذاتها باستمرار بين رحابة موضوعها، وعقلانية أدواتها، من أجل إعادة اكتشاف موضوعها وذاتها في آن، يقول الفنان رمسيس يونان في كتابة (غاية الرسام المصري): " إن الحياة قد تحتاط ولكن لتثبت وهى تشمل المنطق، ولكنها فوق المنطق، وقد تصطنع المقاييس في أوقات الفراغ، ولكنها تزدريها ساعة العمل، فالمنطق والمقاييس حدود، والحياة إغارة متواصلة على الحدود)).
إن النظرية الأدبية تسعى

لمعرفة علم الأدب بينما النص الابداعى يسعى لمعرفة الأصول المعرفية للنظرية ذاتها.وبهذا التصور يكون الإبداع الجاد الأصيل قادرًا باستمرار على خلخلة الحد البلاغي والاسلوبى فى نظرية النقد وهو قادر أيضا على تحويل المقولات المعرفية للنظرية،

والمضامين الفلسفية للأدوات النقدية - تحويل جميع ذلك إلى محل للنقاش، أكثر من الإبقاء عليه موضعا للإعجاب، إننا بحاجة للاختلاف أيضا بنفس حاجتنا للاتفاق.

وفى هذا الكتاب حاولنا طرح جميع التصورات السابقة حول جدل النظرية الأدبية والمصطلح الابداعى: هل تتمتع النظرية الأدبية بشروط انسجامها وتكاملها مرة واحدة إلى الأبد ؟! ما مدى صحة الفروض النقدية التى تبلورت من فعاليات الإبداع السابق ؟ وهل تظل هذه الفروض قادرة على فحص الإبداع اللاحق أو حتى المعاصر لهذه الفروض ؟ وما مدى مواكبتها للتطور الجمالي والمعرفي الكامن في بنية الإبداع ذاته؟؟ وهنا تتجلى إحدى صور أزمة النظرية النقدية - النظريات - فى هذا المفترق المعرفى والجمالى والمنهجى والإجرائى بين خطاب النظرية، وخطاب التجريب، بما يضعنا أمام السؤال النقدى والفلسفى الجوهرى باستمرار:

ما دور النظريه ؟ وما دور الإبداع ؟ هل نطبق النظرية النقدية على الإبداع تطبيق الأسباب على النتائج،وهل لازال فى نظرية المعرفة المعاصرة هذا الارتباط العلى الكلاسيكى بين الظاهرة أوالحادثة واللغة المعبرة عنها؟وهل لازال هناك هذا التعاقب التكوينى السلس والحقيقى بين العلة والمعلول

سواء فى بنية العلوم أو بنية النصوص؟! لقد خرج النص: "من المكان الأوقليدي والتزامن الذري، وأمست الدلالات فضاء قابلاً للبحث والاكتشاف الذي تتعدد مستوياته بتعدد القراء ومستوى كل قارئ.

هذا الفضاء المشبع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب والصورة المركبة، والإيقاع المعقد الذي يموضع القارئ في موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتي ولا يأتي، يحضر ويغيب عبر التفكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل والإقامة في باطن التجربة، والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آن واحد"(٩).

وبعيدًا عن حصر المنهجية النقدية فى مباحث نظرية أحادية مثل: نظرية القراءة أو غيرها من النظريات علينا أن نسترشد بالنظرية النقدية –النظريات- فقط بوصفها مجرد وسيلة نظرية وإجرائية لتقليص الهوة بين الوعى النقدى

والنص الإبداعى، فلا تنفك النظرية ـ النظريات ـ النقدية عن كونها استبصارات نقدية، ونظرات اجتهادية، واحتمالات جمالية أقرب رحما للنص الأدبى من احتمالات جمالية ومعرفية أخرى لاتقل عنها صحة!!هل نظريات النقد قواعد موضوعية صارمة وملزمة للوعي الجمالي أم هى مجرد استبصارات مختبريه احتمالية للإبداع ؟ هل النظريات النقدية مجرد

سمات وجدليات وأنشطة جمالية معرفية تعددية مفتوحة ـأم قوانين حاسمة وهويات مجربة سلفا؟إن أية لحظة موضعية أو قواعدية أو تجريبية فى عملية التصنيف والتنميط النقدى هى تقويض لكفاءة هذا التنميط والتقعيد فى ذات الوقت، باعتبار أن التقعيد مجرد احتمال نظرى ضمن احتمالات تنظيرية أخرى!! كما أن كل تقعيد نظرى للعالم أو التاريخ أو النصوص هو امتلاء أيديولوجى فى ذات الوقت،وحتى لو أردنا أن نقرع الإيديولوجية بالمنطق العلمى المجرد حتى نستخلص الوهم الكامن فيها فلسنا نفعل فى حقيقة الأمر إلاّ مواجهة الأيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى كما تصور ألتوسير،فلا مفر من التحيز المعرفى الذى يؤطر حدود ذواتنا ووعينا وخيالنا ويطلق تسلطاتنا وهذياناتنا المنهجية على النصوص، لقد قال (لورد تشستر) قديما " لنترك الناقد

الغبي يعيش على جثث الأعمال – أعطوني أنا روح العمل ورداءه " ومن قبله قال (جورج سانتيانا) بأن النقد (عمل قومي جاد والناقد أشبه بالطبيب الخلاق الذي يفصل العضو المعطوب عن الاعضاء الحيه في الجسد الحي) وهو يفصل الجزء الخالد في روح الإنسان عن الجزء الآيل للفناء.

وفي أعماق هذا الجدل بين النظرية بوصفها تجريدًا جماليًا ومعرفيًا سابقا وإكراها أيديولوجيا رمزيًا موجهًا، والإبداع بوصفه حيوية وجودية وجمالية ومعرفية تعددية، تموت أشياء وتحيا أشياء أخرى تظهر أشياء وأنماط جمالية، وتختزل حيوات وأنشطة جمالية أخرى كمينة أو مستشرفة!! وفي الحد الوهمي الفاصل بين الموت والحياة وبين بنية الدال وبنية المدلول فى جسد الثقافة نفسها يرتبك النقد ومقولاته المعرفية أمام وهج الإبداع وطفراته الوجودية التعددية واقعا وخيالا وافتراضا واحتمالا، ومن هنا وجب على النقد أن يفيد من الإبداع ، أكثر من القدر الذي يفيد فيه الإبداع من النقد، فإذا كان الابداع مغامرة في الرؤيا والأسلوب والتأسيس معا، فيجب على النقد أن يكون مغامرة وقدرة على الفحص والتفسير والمراجعة والتحكيك المعرفى والمنهجى أيضا وإذا كان الإبداع ارتيادا للمجهولات

والصوامت المغيبات، فعلى النقد أن يكون اختبارًا وفحصا لمقولات المعلوم النقدى فى ضوء آفاق المجهول اللامتناهية فى النصوص:

معرفة وخيالاً واستبصارًا واستشرافا، تجاوزا لمحدوديته المعرفية والجمالية المتعارف عليها مهما كانت درجة موضوعيتها- فهى فى النهاية موضوعية انحيازية تأطيرية،

مغامرة لشق قنوات جديده لأطر الإدراك الجمالي والمعرفي والتخييلى معا، فعلى النقد أن يكون مسلحا بجهاز مفهومي إجرائى يتمتع بالتعدد والانفتاح والمرونة والتداخل من خلال تأطير معرفى منهجى بينى تعددى يجمع بين منطق النسق و منطق اللانسق معا،بين القدرة على تأمل الموضوع الجمالى فى ذاته مقرونة بالقدرة على تأمل الذات العارفة لسياقاتها المعرفية والمنهجية فى ذات الوقت.

فالناقد وزير مفوض من الجماهير الفاعله لكن ساعته كما يقول :

(سانت بيف) تسبق ساعة غيره بخمس دقائق إذن عليه أن يكون وزيرًا خلاقا لا مستوزرا أمينا لبروتوكلاته القاسية المتبعة ، علينا أن ندرك ان العلم صورة من صور احتمالات التعقل، ونصا من نصوص الوعى، ولونا من ألوان الانحياز

الأيديولوجى الترميزى، والإبداع صورة من صور التطفر الحيوى المادى الخلاق،والتأسيس التخييلى الجسور، النصوص الإبداعية مجرات معرفية هائلة الإشعاع تدور فى متاهات حيوية الزمن والتاريخ والتخييل، فهى أشبه بنوارات الوجود اللامتناهية فى الإزهار والإثمار فى ذات الوقت، وماجدوى نظريات النقد جميعا سوى حقول اختبار منهجى

ومعرفى لتحسين وعينا بالنصوص والواقع والعالم، فدائما ينمو الوعى النقدى فى المناطق البينية المجهولة التى تكمن بين النظرية بوصفها وعيا مسبقا وبين النص بوصفه وعيا كيانيا وجوديا وجماليا كليا وآنيا،والوعى الجمالى الآنى المشتبك بالنص المنتج،وفى هذه المفترقات المعرفية والجمالية المتعددة والمتباينة، لانستطيع تثبيت لحظة

منهجية ومعرفية محددة دون سواها للانطلاق الثابت منها، فالنص أوسع من الماضى والحاضر معا لأنه انقذاف جمالى معرفى حتمى صوب المستقبل أيضا،لكن ظاهرة قياس الشاهد على الغائب- أو العقل النقدى التحصيلى- لازالت متحكمة فى مجمل نشاط الفكر العربى المعاصر، على اختلاف مدارسه النقدية والجمالية والاجتماعية والساسية حيث يتحكم الشاهد فى الغائب إلى حد كبير، والشاهد هنا هو المصطلح النقدي

أوالسياق الثقافي العربى والغربي الذي نبت المصطلح النقدي بين ظهرانيه غالبا فى صورة من صور العقل التحصيلى الإنشائى، والغائب هنا هو الواقع العربى

والنص الجمالى الذى تجسد فى أعماق بنية ثقافة هذا الواقع فى صورة من صور العقل التجريبى الاستشرافى، حيث يقاس النص بصيغة المبني للمجهول الى مقولات المعلوم فى النظريات النقدية المعاصرة ، بما يجعل النص الإبداعى والنظرية النقدية مجهولين على طوال التطبيق النقدي المتعسف،النص الإبداعى بوصفه مجهولاً غامضًا قادرًا على استحضار بلاغة اللامعنى الكمينة فى حركية تداخل الماضى بالحاضر بالمستقبل، والنظرية النقدية بوصفها مقولات نظرية وإجراءات تطبيقية متضمنة

للصواب والتفنيد معا، لن يستطيع النص الفنى الخلاق أن يتطابق ومقولات النظريه النقديه، مهما بلغت درجة الإحكام المنهجى فيها، فهى منهجية معرفية تحيزية بصورة وجودية جبرية، فالعقل البشرى ذاته لايعمل إلا من خلال أنساق وبنى وتواريخ وأهواء واعية ولاواعية معا وفى وقت واحد، ولن يستطيع نقادنا خلق بيئة نقدية حوارية تجريبية خلاقة،إلاّ من خلال تكييف النظرية النقدية على الدوام لصالح النص الإبداعى،أو بتعبير أدق تكييف المعرفة لعلم الوجود

الجوهرى بتعبير مارتن هيدجر، فلا يمكن تصور النصوص الإبداعية على هيئة أشكال ثقافية متقطعة تقبع هناك بعيدا عنا تقف بإزائنا بعيدا عن ذواتنا ومناهجنا وعلومنا،بحيث نمتلك القدرة على رؤيتها فى ذاتها بعيدًا عن ذواتنا وأشكال وجودنا جميعا، بل

الأمر على العكس من هذا تماما!! فلسنا معنيين هنا بالمرة بتفسير شيء ما فى الوجود، بل إن المنهجية والنظرية والإجرائية معا ينبغي أن تفهم جميعا على أنها طريقة للوجود في هذا العالم ولايعنى أنها تساوى العالم، وتلك طريقة في الوجود سابقة لأي معرفة أو نشاط فكري.

وهكذا يضعنا النص الإبداعى مباشرة فى سؤال الوجود لا سؤال المعرفة السابقة عليه فى مناهجنا ومعرفنا وتصوراتا وإجراءاتنا، ولو استعرنا تعبير الشاطبي في موافقاته فقلنا هناك أفقاه ثلاثة لاغنى عنها فى مدارج المعرفة والوعى:

فقه للنظر ، وفقه للواقع ، وفقه في كيفية إنزال النظر على الواقع، فنحن نقر بذلك أيضا فى الحوارية المنهجية المبدعة بين النظرية النقدية والنص الإبداعى فلن تغنى النظرية ومنهجيتها وإجراءاتها العملية التطبيقة عن النص الإبداعى شيئا فى غياب الإصغاء الموضوعى لحرية النص، وتنامى حساسية الذوق الموضوعى المدرب البصير لدى الناقد، ولن

يغنى النص شيئا فى غياب هذا الحوار الخلاق بين الإبداع والنظرية، إن الإبداع يسبق النظرية دائما فهو نوع من الاستبصار الكلى بالوجود والواقع والكائنات والأشياء بينما تظل النظرية فى أرقى حالاتها بنت الاستدلال والاستنتاج والتحليل والموازنة وجميع آليات العقل الجزئى والإجرائى

وقديما قال الشعراء وصالوا وجالوا قبل أن يدرك النقاد ويحللوا ويوازنوا فالفعالية الشعرية كانت تدرك عملها الحر الخلاق قبل أن تنتبه الفعالية النقدية إلى جدل الإبداع، وجسارة الخيال وتأسيس الفن.ومن هنا وجب أن نعد الخيال الشعرى والخلق الفنى وعيا نقديا بنفس قدرة الوعى النقدى المنهجى،فالخيال الإبداعى اندغام فى جوهر الواقع، واستخلاص كلى لشكله وروحه العامة السارية فى جميع مكوناته التاريخية وأنساقه الحضارية، وتعاليا عليه وتجاوزا له فى وقت واحد فالفنان لايكتب عمله الفنى إلا من خلال لحظة جمالية ومعرفية معقدة تتصدع فيها جميع الأواصر والارتباطات الروحية والفكرية والجمالية والثقافية،

بينه وبين جميع أنساق الرموز فى مجتمعه،محاولا إعادة بناء العالم جماليا ومعرفيا وتخييليا، ليعيد اتساق ذاته الجمالية والمجتمعية والحضارية من جديد، ومن خلال هذا الجدل التشعبى التراكبى التداخلى يقيم الفن والواقع علاقات

جمالية ومعرفية شتى، وفق سياقات ثقافية متعددة متضاربة متداخلة،يكمن فيها الصمت والغياب الإقصاء، أكثر مما يكمن فيها الحضور والتعضون والإثراء،فالمعرفة بقدر ما تمنح تمنع،واللغة بقدر ماتبين تخفى، ومن خلال هذا التراكم

التعددى بين صدوع الخيال الإبداعى، وممارسات الوعى النقدى، تتنامى النظريات الجمالية والمعرفية معا،ولعل هذا ما حدا بتودوروف إلى القول فى كتابه((النظرية الأدبية والخطاب)) بأن ثمة نظرية، وثمة خطاب،وبأن وظيفة النقد لاتنحصر فقط فى :((فك رموز ومعنى المؤلفات المدروسة،ولكن إعادة تكوين قواعد وإرغامات إعداد هذا المعنى))(٩).

وهذا يعنى أن تبادل الإكراهات الرمزية بين صرامة المناهج النقدية بوصفها حمولات معرفية وفلسفية متعددة، وإجراءات نقدية عملية تطبيقية متباينة،وبين النص الإبداعى بوصفه حرية جمالية تخييلية خلاقة فى المقام الأول - أقول إن هذا التبادل الجدلى بين الإبداع الفنى والإبداع النقدى يحول الحدود المعرفية لبنية الثقافة برمتها، ويهز أساساتها النقدية والسياسية والاجتماعية والتربوية والحضارية، وإذا كان الأدب بابًا من أبواب الحرية إن لم يكن هو الحرية ذاتها

بوصفه الممارسة اللغوية الوجودية التى تمارس خارج نطاق السرب الرمزى العام المحيط بنا من كل جانب، فإنه يتوجب على النقد أيضا أن يكون مغامرة يخوض فيها الناقد تجربة حية مع اللغة الفنية.

لقد تنامت لدى على الأيام قناعة فكرية بأن الخطاب النقدى العربى لم يتحرر بعد من أفق العادات النقدية المألوفة ليستشرف أفق الطلاقة والإبداع لم ينتقل من الآلية إلى النشاط، ومن الانفعال إلى الفعالية، ومن النظام إلى الحرية لم نتعلم بعد كيف نستبدل الواحدية بالتعددية، والاستهلاكية بالإنتاجية والقبول بالارتياب، والتسليم والانبهار بالغربلة والانتقاء والاستبعاد،نحن لا نحب فنوننا و تراثنا حبًا بصيرًا خلاقًا، لأننا مطمئنون إلى ماقدمته لنا النظرية النقدية الرسمية، زاهدين فى السياقات التحتية التأسيسة التى يدشنها الإبداع ذاته بعيدًا عن الوعى النقدى الرسمى العام، لقد رضيت نظريات النقد بمسألة الوعى الجمالى غافلة عن المؤسسات الخفية المخبوئة فى اللاوعى الجمالى المسكوت عنه، ولقد تحولت النظرية النقدية باسم العلم نفسه وتحت دعاوى العقلانية والموضوعية والصرامة المنهجية، إلى مايشبه عماء الأساطير فى تدشين نظريتها العامة السائدة

فانتقل العلم النقدى من أساطير الذوق غير المبرر جماليا فى البدايات النقدية الأولى إلى أساطير الذوق الموضوعى المبرر تحت مسميات علمية تسلطية مثل:صرامة الموضوعية، ودقة المنهجية، متناسين أن أرقى صيغ العقل النقدى نفسه تتم فى حالة معرفية وجدانية تخييلية كلية معقدة من الوجد والحب

والنشاط الخلاق،فإذا كان الفن مغامرة فى التعبير فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة فى الكشف والتفسير والتنقير والتحيك الخلاق، ففى أعماق كل شعر أصيل جانب فوق العقل النقدى نفسه، ناهيك عن العقل الرسمى النقدى العام، وفى داخل كل اتساق منهجى محكم تكمن زيوف منهجية مبررة أيضا، وليس العلم كما يتصور فيلسوف العلم المعاصر جوستاف باشليار سوى أخطاء مصححة.

ومن هنا كان اقتراحنا بمنهجية علمية تركيبية تعددية يتجادل فيها الاتساق واللاتساق المنهجى معا،إن النقد فى أرقى صيغه نشاط وتوتر وترامى إلى المعميات البصيرات،إنه قطعة من روح الحياة نفسها التى تتأبى على كل تفسر.

ووفقا لهذا التصور كانت النصوص الإبداعية فى هذا الكتاب تحفر صدعا جماليا ومعرفيا تحتيا ومتتاليا معا فى جسد الشعر والنقد العربى حتى تغير من شروط النظرية

النقدية نفسها، وحتى تمكن لهذا التيار الجمالى المسكوت عنه من قبل المؤسسة النقدية العامة فى صمت مريب من خلال عقلية التبرير المعرفى،أو عقلية الاحتواء والنبذ والقمع، أو عقلية التأويل الجمالى المتعسف،إلى غير ذلك من آليات العقل النقدى العربى القديم والمعاصر معا، ولعل هذا يفسر لنا من بعض الوجوه،الصراعات الجمالية الباهظة التي خاضها

معظم الشعراء الكبار في خطابنا الشعري القديم ضد البلاغيين والنقاد الرسميين،ومن هذا المنطلق نحن لا نستطيع أن نفصل بحال من الأحوال، الأبعاد المنهجية للنظريات والنصوص عن المنظومات الأيديولوجية المحيطة بها أو الكامنة فيها، كما لا نستطيع أن نفصل الجمالي عن الأيديولوجي عن الظاهرة اللغوية برمتها ، بل لا نغلوا إذا قررنا أن في داخل كل اتساق منهجي ما ، انحياز أيديولوجي لغوي ما،فنحن مخلوقات لغوية رمزية فى المقام الأول والأخير، نحن نتيجة وجودية طبيعية للتراكم اللغوي المكرور في جميع مناحي تصوراتنا

الاجتماعية والسياسية والحضارية والعلمية والثقافية فنحن لا نكون إلاّ في اللغة

وباللغة وللغة . ومن ثمة فنحن منحازون شئنا أم أبينا وعندئذ لا تكون القضية الصحيحة أن نقرر فيما كان منحازين أم لا ؟!

فهذا شئ لا يتصور أصلا على المستوى الوجودي والثقافي معا . بل القضية الصحيحة يجب أن تكمن في طرح هذا السؤال: في أي جهة يكون انحيازنا فعالا منتجا أم مستلبا مستهلكا؟؟ لا البحث في وجود هذا الانحياز من عدمه !!! ومن ثمة كان منطلقنا المنهجي في هذا الكتاب منصبا على

ترشيد الانحياز المنهجي، وضبط معايير الانحياز بمعايير تعلو على فجوة الذاتية والمنهجية والموضوعية معا.

وهذا يعني إننا مطالبون بأن نكون منهجيين وغير منهجيين معا ،نسقيية ولانسقيين معا فى وقت واحد،فإذا كانت المعرفة المنهجية ضرورة علمية ، فإن المعرفة غير المنهجية تمثل ضرورة علمية مماثلة أيضا ، ومن هنا كان منهجنا قادرًا على أن يجمع بين السيمانطيقا

والهرمونطيقا في قران واحد ، ويضم الفهم إلى التفسير إلى التأويل ومعرفة الموضوع إلى معرفة الذات إلى رحابة الاستشراف داخل ربقة واحدة . نحن نسعى في هذا البحث إلى الفهم المنهجي بدون تجاوز للحدود المنطقية للمعايير والموضوعات ومادة البحث كما نسعى أيضا إلى الفهم المتجاوز لحدود هذه المعايير

والموضوعات ومادة البحث. وفي هذا المفترق المنهجي الصعب أود أن أصك مصطلحا جديدا في بنية المناهج النقدية المعرفية المعاصرة التى حافظت كثيرا على بنية الاتساق المنهجى، وهو مصطلح " اللاتساق المنهجي " للعمل فى موازاة جدلية تامة مع مصطلح " الاتساق المنهجي ، وإذا كان إليوت قد تحدث قديما بعد جهد جمالي جهيد مع المدارس الجمالية السابقة عليه – تحدث عن " المعادل الموضوعي الجمالي "

فسوف نتحدث هنا عن ((المعادل اللاموضوعي الكامن في بنية المعادل الموضوعي ذاته)) لتتسع قدرتنا المنهجية والجمالية والمعرفية معا، في البحث عن أبعاد أخرى لظاهرة المعنى فى بنية الشعر تقع فيما وراء اللغة.

إن الظاهرة الجمالية نفسها تفكك معايير فهمها ووعيها لدى الجهاز النقدي الرسمي باستنفار كينونتها الجمالية الخاصة ضد معايير الفهم والوعي الجمالي العام في المؤسسة النقدية الرسمية ، إن الإبداع يكيف النظرية النقدية بأكثر مما يتكيف بها ، فالظاهرة الجمالية تسعى إلى تحرير الفكر النقدي الرسمي من معاييره المسبقة ليتوصل إلى معايير جمالية ومعرفية نابعة من النشاط الجمالي للغة الأدبية نفسها ، بما يقرن اللاتساق بالاتساق، والمنهجي ((بالعبر منهجي))

واللغوي بالما وراء اللغوي، ومن هنا كان منهجنا يبحث في نظرية نقدية ضمنية تجمع بين العقل والمعيار والاتساق والحدس والحلم والاستشراف مرة واحدة وفي وقت واحد ،((إن اشتباك قضية المجاز بكل هذه المستويات والمعانى والاشتغالات والتصورات والميادين العلمية،يجعل من قرائتها قراءة صعبة ومستعصية،ولن تجدى محاولات التخصص فى ميدان من ميادينها شيئا، إذ أن كل ميدان يحيل على الآخر

تأثرًا وتأثيرًا ومعنى، وهذا ما يجعل من المجاز موضوعا غير قابل للانحصار خلف تخوم الحدود، فهو يعيش بينها ويتنقل تماما كالمعنى الذى لايمكن لأى ميدان أن يحتكره))(١٠).

ومعنى هذا أن المجازات الأدبية الجسورة الخلاقة قد تم احتوائها وقمعها ونبذها خارج الشروط الرمزية الثقافةي الجمعية التى تؤطر عالم الحقيقة النقدية السائدة وظل المجاز شريدا فى العراء الجمالى المطلق مالم يرتد إلى صورة من صور الحقيقة فى الوعى الرمزى السائد ،أو لم يفسر من خلالها وستظل مغامرات المجاز تجديفات وهرطقات غير مرغوب فيها بل غير معتد بها فى الأساس، طالما غير

مسبوقة بحقيقة ما فى أذهاننا، فقديما قال نقادنا وبلاغيونا : ((وإنما يقال فى اللفظة: إنها مجاز إذا ثبت لها حقيقة فى موضع وتستعمل فى غيره على بعض الوجوه)).

وقديما أجمع علماء البلاغة والأصول والكلاميين على تثبيت مفوم الحقيقة بالقياس إلى مفهوم المجاز، وتم نقل هذا التصور إلى عالم الشعر فى صورة قرب التشبيه والموائمة بين الدال والمدلول،حتى ليفسر الشعر على

وجوه من وجوه المعرفة السابقة لدينا فى الوعى الفردى او اللاوعى اللغوى الجماعى،

والحقيقة حسب هذه التصورات تعنى الثبات والاستقرار والمألوف والمعلوم من الحق بالضرورة.

وقد ظل المجاز تابعا أمينا لجميع هذه التصورات فى معظم خطابنا النقدى العربى القديم، فالحقيقة هى الأصل الثابت والمجاز فرع لها،ولكن الأمر فى الحقيقة الأدبية كان على خلاف ذلك فقد قلب الشعراء القضية رأسا على عقب، وجعلوا الحقيقة فرعا عن المجاز وليس العكس، فقد انتقل مفهوم المجاز إلى دراما الوجود بأسره، حيث تعلقه بالعقل والروح والحلم والحدس وببنية الثقافة بأسرها فالمجازات تحتقب العقل والوجود والواقع وتعلو عليها فى آن واحد،

وصار الإدراك البشرى فى أى صورة من صوره صورة من صور المجاز بل غدت صورة الحقيقة فى أى شكل من أشكالها إحدى صور المجاز،فنحن مخلوقات مجازية متورطة ومنحازة شئنا أم أبينا،وعينا أم لم نع، ولانستطيع أن نفكر إلا تفكيرا مجازيا والصور المجازية تستبطن فى جوفها الغائر اللامتناهى جوهر الوجود والذات والحقيقة

والعالم من حولنا، إن المجاز يتجاوز هنا حدوده اللغوية والبلاغية إلى حدود الوجود نفسه،فى صورة نسبية متحولة خلاقة،ويجب أن نستحضر نيتشه هنا الذى كان يرى الحقيقة حشدا مضطربا من الاستعارات والمجازات المرسلة والتشبيهات بالإنسان.

ومن ثمة فإني أرى أن نشاط اللاتحدد الجمالي فى بنية الشعر كان تعمل بنفس قدرة نشاط التحدد الجمالى والنقدى، ، وبلاغة التشويش كانت تتأصل بذات قدرة بلاغة الاتساق، وكانت جماليات اللا معنى تعمل بصورة جدلية خلاقة مع جماليات المعنى والقصد .

إن الظواهر اللغوية ، والمعايير الجمالية والمعرفية والبلاغية الرسمية العامة كانت على الدوام تضمر بقدر ما تظهر ، وتمحو بقدر ما تثبت ، ومن ثمة فإن احتياجنا لمنهاجيه عبر منهاجية، أو لموضوعية لا اتساقية تعمل جنبا

إلى جنب مع موضوعية منهجية اتساقية ـ ضرورة علمية لا مفر منها سواء في منهجية العلوم الإنسانية ، أو التجريبية أو التطبيقية . وبالحرى فى منهجنا النقدى التعددى الذى يعتمد المصطلح المجازى أصلا من أصول النظرية النقدية، وإن أخذنا الموضوع كله بعين الاعتبار كما يقول – بورديو – فإنه يوجب علينا أن نفهم جدل الظاهرة الجمالية جنبا إلى جنب مع جدل الظاهرة النقدية ، وأن نسلم أيضا بأن النص الشعري يعيد تشكيل أفق النظرية النقدية ، بقدر ما تعيد النظرية تشكيل أفقه . ولكن كيف نضبط هذا الجدل الجمالي والمعرفي الخلاق بين وهج الإبداع، ونسق النظرية ؟!

إن طبيعة الإبداع ،وطبيعة المجازات المتناثرة فى النصوص الأدبية تحتم علينا أن نرى إلى الأنساق النقدية والجمالية والمعرفية على تعددها وتجادلها بوصفها أنساقا من الوعود المنهجية، وتصورات من الحوارات الجمالية والمعرفية يجب أن تكون النظرية وهجا طليقا محسوبا، لا يقينا معرفيا كتليا صلبا ، لأنها تعالج نصا ((لا نهاية له من تقاطعات القوى الفاعلة ، داخلية كانت أم خارجية إنه الأهواء والتأمل وقوة الروح والأسى.

وهو حركة الحياة ، الموت ، تفجر المكان وقوة التاريخ ، البشر واكتظاظ د واخلهم بالدفء أو الضغينة وهو جيشا من اللغة وازدهارها النامي " ومراوغة طاقاتها المحدودة بمكيدة الانحراف وتأجيج المخيلة "))(١١).

ولعل هذا يفسر من بعض الوجوه لماذا أله النقد العربى القديم والمعاصر معا تحت مظلة الأدبية والشعرية بعض المجازات الشعرية وأعرض عن بعض، وجعل بعض المجازات شيئا مقدسا متعاليا على التاريخ والواقع وحدود الذات والشعر والجمال محرضين بعض الرأسمال الرمزى ضد بعض بما يعيق التطور الموضوعى الداخلى لبنية الفن فى ذاته،كما يفسر لنا أيضا المعارك النقدية الهائلة التى خاضها الشعراء

والنقاد الكبار مع النقاد الرسميين بخصوص طرحهم لمجازاتهم الجديدة، فنقدنا العربي المعاصر كان في معظمه نقدًا مؤسسيًا رسميًا عامًا يعلي من الاستهلاكية النقدية على الإنتاجية،ويطمئن لفكرة القبول والدقة والوضوح أكثر مما يطمئن لفكرة الارتياب والقلق والمساءلة ، لقد استبدل الخطاب النقدي المؤسسى في معظمه الفعالية بالفعلية ، والتفاعل بالانفعال ، والغربلة والانتقاء والاستبعاد والنفي، بالقبول والتسليم والانبهار ، وبكلمة واحدة ارتاح معظم

نقادنا إلى يقين الأجوبة ، لا قلق الأسئلة،فالأمر كما يقول مصطفى ناصف أننا صرنا ((إننا نحفل بالإضافات والتراكم ، ونحفل أيضا بحركة قوامها التقاطع والتداخل والاستعمال الطلق ، والعقل الذي لا يتميز ، وإنتاج الشكل المفتوح إننا نعيش على خدمة هدف محدد ، وهدف ثان ليس محددًا تماما.

وبعبارة أخرى نتعلم أنه لا مساومة أحيانا ، ولكن المساومة حقيقة يجب أن نعترف بها ، الأفكار والمصالح والتطورات الروحية كلها مساومات الكلمات إذن مساومات حول التضارب الذي لا تعترف به اعترافا كاملا ، كل شئ يتعلم على انه تحديد وفصل ، فإذا لم نجد هذا كله لجأنا إلى فكرة الإيهام والتخيل أي أننا نصر على استبعاد المساومة، إن التناغم بين الأشياء الذي أهم البلاغة لا يمكن أن نتقصاه

بمعزل عن حركة الكلمات المتغيرة والاختلاف تعلمنا نمطا من الجدل ، وغاب عنا أنماط أخرى لا تقوم على المداهمة والغلبة ، والتقليل من شأن من يختلف عنا ، الاختلاف واليقظة المستمرة إلى الاختلاف هي الباب المشروع لتذوق الحرية "))(١٢).

إن ملحوظات مصطفى ناصف مهمة للغاية إذ تشير إلى الفروق الجمالية والمعرفية الجوهرية بين ذوق المؤسسة الرسمية العامة ، التي تدشن حس الإتباع والاستقامة والوضوح والتقرير، وبين ذوق الهرطقة الإبداعية المختلفة القائمة على التأمل والخروج والتعرج والرهق والحرية ،إننا نمتلك رغبة إنسانية ومعرفية وجمالية لهيفة من أجل فرض صورة وشكل ونسق على ما ليس له نشكل او نسق أو ماهو بسبيله إلى تخليق شكله الجمالى والمعرفى الخاص به، نفعل ذلك تحت دعوى العلمية والموضوعية والاتساق المنهجى،إن رغبتنا فى الثرثرة والتسليم أشد وطاة من رغبتنا وقدرتنا أيضا إلى الإنصات لكشف القوانين التعددية لما نسميه فوضى، وما هو بسبيله لتخليق شكله الخاص، إن قدرتنا على ملاحظة جدل الإيجاد بكافة صوره أقوى من قدرتنا على

ملاحظة جدل السلب الخلاق والذى يترائى فى هيئة ثقوب سوداء غير مرئية فى حنايا الواقع والظواهر والأشكال.

علينا أن ننقل مفاهيمنا النقدية إلى ما اقترحناه هنا فى هذا الدراسة من فكرة ((التعدد المنظومى التداخلى)) للأطر والتصورات والمفاهيم وتعالقاتها الزمانية والمكانية كما علينا ان نسلم بالجدلية النسبية للمتناهى فى الفوضى، مع

المتناهى فى التظيم،حتى نتيح لإمكانات ((الجدل المنظومى التشعبى التداخلى)) ممارسة حدوده القصوى الخلاقة وذلك من خلال تأطير تفكيكى- أقصد الإفادة من المنهج لا المنهج التفكيكى فى ذاته بوصفه مذهبا - محسوب بصرامة منهجية لمجموعة من الأنظمة المعرفية- لا العناصر- المتغيرة للمناهج النقدية المتباينة، التى تصل التعدد التداخلى المنظومى الهائل لمكونات الظاهرة الأدبية ببعضها البعض، مما يعدد من أوجه الجدل التداخلي المنظومي بين المطلق والنسبى معا فى بنية النص والواقع، بما يعدل من فكرة النسبى والمطلق نفسها،فليس هناك مطلق واحد أو نسبى واحد،لقد انتفت فكرة الأحادية والثنائية سواء فى بنية النصوص أوبنية الأفكار النقدية التى تعالج النصوص،وحلت محلها فكرة التحليل المنظومى ،كما سنبين فيما بعد فى دراستنا، لكل هذا رفضنا فكرة التوافق والتكامل المنهجى التى ارتاح لها معظم نقادنا

فى النقد العربى المعاصر، الذين تصوروا فكرة ((المنهج التكاملى فى الخطاب النقدى المعاصر)) واقترحنا بدلا من ذلك فكرة(منهجية الفضاءات البينية المنظومية) فى كتابنا المطول الصادر عن كتابات نقدية ((خطاب النظرية وخطاب التجريب:تفكيك العقل النقدى العربى)) و منهجية

الفضاءات الجمالية والمعرفية البينية التى نقدمها هناك وهنا فى هذا الكتاب: تقدم تصورًا نقديا يختلف عما شاع وساد فى الخطابات النقدية العربية المعاصرة، من فكرة المنهج التكاملى،لأن التكامل كما بينا آنفا يختزل الثراء الهائل فى فكرة الجدل نفسها من حيث هى قدرة على السلب والنفى والبناء والاستشراف الدائمين لامن حيث هى قدرة على إحداث التوافق والاتساق الدئمين.

بل من حيث هى قدرة على قران منطقية النسق بمنطقية اللانسق، وتسييل اللاموضوعى فى الموضوعى، وتجذير الغرابة فى المالوف، إن فكرة الفضاءات المنظومية البينية سواء فى بنية الإبداع أو بنية المنهجية النقدية معا، تنحو باتجاه ترسيخ وخلق ((اللاتوافق المنهجى المنظم)) وذلك من خلال تأسيس قبلية الاختلاف على قبلية الاتفاق، وتعميق منطق الفجوات المعرفية والجمالية الكامنة فى بنية النصوص نفسها،أدبية ونقدية ومعرفية وفلسفية معا، ففى كل نص-

علمى، أونقدى أو إبداعى- تأمل علمى متسق يمتزج باغتراب علمى فادح، ومنهجية علمية صرامى مخلوطة بوهم منهجى منظم أيضا،فلا تنفصل إرادة المعرفة عن إرادة الحياة بصورة من الصور، ومن أجل رأب هذه الصدوع التعددية الأساسية الكامنة فى بنية النصوص النقدية والإبداعية نفسها، على اختلاف أنواعها ومستويات طرق الجدل فيها،يجب أن نحدث نوعا من التغريب المنهجى المسرحى المنظم والمستمر للمنهج العلمى من داخل ادواته المعرفية والجمالية، بما يذكرنا بتغريب المسرح لدى برتولد بريخت - حتى نستطيع تأسيس ((منهجية الفضاءات المنظومية البينية)) التى تعمل على تفكيك البنى الجمالية والمعرفية الهائلة الكامنة فى النصوص الإبداعية، واكتشاف بنى البلاغات الجمالية المرجئة فى بنيتها، والتى تكمن على الأكثر فى مناطق الصمت والغياب لا التوافق والانسجام والاتساق، سواء فى بنية النظرية النقدية، أو بنية النصوص الإبداعية، بما يمكننا من استشراف الفواصل المعرفية والجمالية البينية الصامتة الواقعة على الحدود البينية - الفجوات الصامتة - الجدلية للمنظومات المعرفية التعددية العاملة فى بنية المناهج

والنصوص الإبداعية معا، ولقد تبدت لنا هذه الفكرة مقبولة إلى حد كبير، بعد قراءتنا أعمالا أدبية عديدة فى واقعنا الشعرى والسردى المعاصر.

وكانت هذه الأعمال تطرح هذه الفكرة النقدية التى أبديناها ـ ولكن بصورة جمالية ضمنية مضمرة تتخلل وتتبطن السياقات الجمالية للنصوص فقد لاحظنا عدم قدرة أو قل ـ عدم الكفاية المنهجية ـ للمفاهيم النقدية القديمة والمعاصرة، على فك الشفرات الجمالية التعددية التداخلية، الكامنة فى السياقات الجمالية المعاصرة، فدائما كان النص قادرًا على كشف التراخى الاصطلاحى وكسله، أوانعدام الكفاءة المنهجية للمصطلح النقدى المعاصر فى كشف التعدد النوعى الجمالى المتشعب فى النص، أوتجلية جدل الصمت والكلام، والفراغات والفجوات فى بنيته، فدائما تحتوى النصوص التعددية التداخلية على دلالات نصية بادية ومضمرة ومفترضة فى آن، حيث تتفاعل فى طبقات نصية تعددية تداخلية تزامنية، متعددة الغور والتشكيل معا، حيث تتداخل الدلالات النصية المضمرة، بالدلالات الجمالية الظاهرة،و تتجادل مساحات جماليات الصمت مع مساحات جماليات الكلام، و ترامى التقاطع الفراغى التداخلى فى النص إلى نفى التنامى الجمالى الخطى، بقدر ما يتصارع معه هذاالأخير،

لقد امتلأ وتملأ النص التداخلى التعددى بمساحات الانقطاع والاحتمال والتعدد والغياب والتباطن التفاعلى الجمالى بين منظومة الأعراف الجمالية الظاهرة، ومنظومة الأعراف الجمالية المضمرة والصامتة، أو ما نستطيع أن نطلق عليه((الجماليات المرجئة))،إن الخيال البينى المنظومى التداخلى يحرر المعرفة الجمالية والفكرية من حدود التعاقب والتجاور، وحدود الحواس الإنسانية التى صارت ضئيلة بالقياس إلى سعة العوالم الصغيرة والكبيرة معا،،ويغوص بنا فى المتناهى فى الصغر بمثل مايغوص بها فى المتناهى فى الكبر،لقد عرف العالم اليوم ((تكنولوجيا النانو)) تلك التقنية- المتعلقة بالعمليات الخاصة بالفيزياء والكيمياء والبيولوجيا والتى تتم على مقياس للطول مقسم إلى أجزاء من١٠٠ مليون جزء من المتر.

وإن تقنية النانو هى أيضا فن إنتاج أجهزة وآلات صغيرة الحجم على المستوى التجزيئى إلى حد ما، فالنانو شىء صغير بما يكفى بحيث لايمكن رؤيته بالعين المجردة ولاحتى بالمجهر لكنه على أى حال أكبر بما يكفى من اللالكترون بحيث يمكننا التحكم فيه))(١٣).

لقد أمحت حدود ماكان يعرف بالصغير والكبير وصار التعقيد والغموض والفراغات والاحتمالات والافتراضات والفوضى تقود بنية الوعى المعرفى والجمالى المعاصر،لقد صار العلم المعاصر يولى جل اهتمامه لبنية اللامنظور أكثر من اهتمامه ببنية المنظور،صار الأصل فى المعرفة المجهول لا المعلوم، وانتقلت حدود العلم لتنحصر فى حدود الوعى بالجهل والمجهول ،لا الوعى بالواقع والمعلوم،صار العلم المعاصر نقاطا ضوئية متقطعة خاطفة فوق سديم كونى كلى مظلم،وتغير منطق السبب والنتيجة، ومنطق العلة والمعلول سواء فى الفسفة أو المنطق،و تعقد وتداخل مفهوم الجدل نفسه، واتسعت وتضايفت طبيعة العلاقات الجدلية المتداخلة فى بنى الذات والفكر والواقع والخيال والحلم والصمت والكلام،إن نظريتا التعقيد *COMPLEITY THEORY* والفوضى *CHAOS THEORY* يعمان كل شىء من حولنا،باعتبار التعقيد الذى يبدو متجاوزا كل نظام، إلى حد الظهور بمظهر الفوضى ظاهرة دارجة فى الطبيعة،وصارت القاعدة هى الفوضى وماعداها الاستثناء بل ربما صار الاستثناء الوحيد،الأمر الذى عرض العقل والوجدان والحواس والفكر والخيال لقصور شائع بل متجدد

باستمرار فى محاولته السيطرة على الأشكال المتبدية فى العالم والمتأبية على التمظهر والتحديد من حولنا، ولقد كان من

الضرورى موازاة الواقع العلمى المعرفى المعاصر جماليا ومعرفيا فى بنية الفنون كلها.

إن محنة امتلاء الوجود، والطبيعةوالمجتمع والثقافة، والواقع بالرموز والمعانى،يختلنا عن جوهر الحقيقة، ويرمينا فى متاهات الوهم والمعطيات المسبقة التى تشوش على حقيقة الواقع والعالم والروح،والذات والحقيقة التعددية المذهلة، ومن هذه الجهة يعيد الفن من خلال الصمت تأسيس نظام الكلام بما هو جوهر الوجود على المستوى الذاتي والكوني، فالصمت او الغموض لا يعني السكوت أو العدم المطلق، أو الإبهام الخاوى من الدلالة، بل الصمت والغموض هنا كلام حي مسجون لم يطلق سراحه بعد، ففي مجتمعات القهر والتفاوتات الطبقية بشتى صنوفها يخضع الكلام كله، والنسق الرمزي برمته إلى حالة اختزال فادحة كما يخضع لحالة مراقبة قبيحة، حيث تتحول سلطة الكلام إلى كلام السلطة فقط فتشيع سلطة الكلام المبجل، الكلام الذي لا كلام غيره،

هنا يدخل الفن إلى مجاهيل الصمت الغنية بالكلام الخلاق الذي لم يتأسس بعد، إنه مشروع جمالى وجودي لإعادة تسمية الأشياء والأحياء من جديد، مشروع ينتظر من يعقلنه ويؤطره ويشيعه، وأظن أن هذا المشروع الشعري في استنفار طاقة الصمت والغموض الكامنة في كل شئ - أظنه

مشروعًا مفيدًا وعظيمًا، لأن تاريخ الصمت أغنى من تاريخ الكلام، ومراقي التأمل أخصب من مدارج الشيوع المكرور، فالصمت هرطقة مبدعه، وخروج بصير، وتجاوز خلاق، وتجديف محسوب، وهدم حيوي خلاق وفي ذات اللحظة التي يقول الفن فيها دعني أصمت وأغمض لأكون أجمل كلاما يتحول العالم أيضا،ليكون أكثر امتلاء وتعددا، فإذا كان الصمت يتجادل مع الصوت، والغموض مع الوضوح، فإن شئ من هذا التأسيس الجدلي بين الصوت والصمت يحدث لعلاقات الواقع، وأنساقه الرمزية المختلفة.

فيتم نوع من الانزياح السياسي والاجتماعي والحضاري عن مجمل الأنساق الثقافية السابقة التي تجسد الوعي والوجدان والحالة العقلية العامة للمجتمع ففي ذات اللحظة

الإبداعية التي تعود فيها للغة الفن طزاجتها من خلال محو الكلام العام، وتأسيس الصمت القادر على قول الكلام الصامت، في ذات اللحظة التي يؤسس فيها الفن هويته اللغوية الخاصة،

يعود للوعي الإنساني إشراقة الغائب، ويعود للواقع الاجتماعي حريته المنسية، ونبلة المفتقد،ويعود للوجود إمكانه الخبىء الممكن، فعندما يغير الصمت من طبيعة اللغة الرسمية العامة، وينقلها من وهم الكلام العام، وسطوة المسموح به من الكلام، يغير الصمت من طبيعة التفكير أيضا، وطالما يقع

الصمت والغياب والإرجاء الجمالى المتواصل لحقائق العالم والعلم عبر جدليات لاتنتهى مع الحضور والتأسيس والسائد والممكن بل المستحيل، كان من الضرورى أن يقع منهجنا المقترح فى:((العمق المعرفي البينى المنهجى))، للتعدد المعرفى والفلسفى الكامن فى مختلف المنهجيات النقدية المتاحة، وهذا سيغير من مفهوم الجدل الجمالى نفسه فينقله من كونه جدلا أو حتى جدليات داخل حد النظرية النقدية والجمالية الواحدة إلى كونه جدلا بينيا يكمن عبر النشاط المعرفى والجمالى المترامى والعابر من نظرية إلى نظرية، ومن منهجية إلى منهجية أخرى،

ومن إجراء إلى إجراء وفى أعماق هذا الجدل المنظومى البينى التعددى تتخف النظريات مت يقينياتها المنهجية الواهمة، وتتخفف المنهجيات من الحقائق المعرفية المؤدلجة والمتحيزة بالضرورة،لتدخل عبر نشاط التأزم الخالق لنماذج معرفية

جمالية جديدة، وليس نشاط الانسجام المعرفى المطمئن لما عرف آنفا،فالحياة والجمال والخيال تتحرك بالكائن والممكن والمستحيل فى وقت واحد حيث تدفع الوجود رغبات الوجود وإرادة الوجود نفسها، وليس مجرد إرادة المعرفة والمنهج والنظريات وكفى.

ففى كل عمق معرفى منهجى سائد وهم مطمئن،وفى كل اتساق معرفى صلب شرخ معرفى كامن،نحن البشر ننتج الفكر والمنهج مصحوبين بأوهامنا وزيوفنا ورغباتنا وجهلنا الوجودى الأصيل،ومن ثمة وجب أن تعمل النظريات والمناهج والإجراءات جاهدة ضد ذاتها، بنفس قدرتها على العمل مع ذواتها العلمية الموضوعية الداخلية،بغية إعادة بنا ذاتها التجريبية الوجودية المنفتحة على الوجود والمنهج فى آن واحد،العلم هو الاختلاف لاالاتفاق،الإرجاء لا التكامل،الغياب لا السائد، الهارب دوما لا الحاضر دوما،المقاومة لا الرضا السلبى

المطمئن،إن منهجنا يخرق فكرة التمركز فى كل لون من ألوانها المعرفية والجمالية والسياسية والدينية المتعددة سواء فى البنى المعرفية والفلسفية الكامنة فى بنية المناهج النقدية، أوالنصوص الإبداعية، أوالواقع الثقافى والحضارى بصورة عامة كلية،ليبتكر منهجا يعتمد ((اللاتمركز التعددى المفتوح))،

حيث يتنكر لفكرة الاتساق والتكامل والمركز فى كل شىء، ليؤسس منظومة جدل ((اللاتساق المنهجى المنظم))، وينافى فكرة النظام السائد فى جميع صوره الثنائية الرتيبة فى خطاباتنا الفكرية المعاصرة لتتولد فكرة ((التفكيك التعددى المفتوح على التاريخ واللغة) وربما لو استطردنا قليلا فى عرض ملاحظات المبدعين النقاد لطبيعة الإبداع ذاته وما

يمارسه من نشاط بنائى معرفى جمالى لو عينا كثيرًا مما نتصوره هنا فى مقترحنا المنهجى إن صفات جمالية من قبيل المرونة والأصالة والطلاقة والتعدد والتداخل والترامى التجريبى،وتحول مفهوم الحرية واللغة من مجرد تصور نظرى لغوى أداتى تواصلى إلى كونه فعل إبداع، وممارسة وجود،وخلقا جديدا، فى المقام الأول،

ومحاولة صدع الأشكال الجمالية السابقة المستقرة، بأشكال جمالية مغايرة وليدة بازغة تتخلق من أعماق الممارسات النقدية الجمالية للمرونة والطلاقة والأصالة والتعدد.

وتصور الإبداع بوصفه نشاطا وحركة وصيرورة وفعل بناء متحرك على الدوام، للذات الجمالية وللغة والتقاليد الجمالية المتوارثة، والمعاصرة، والأنساق الاجتماعية التى تدشن الصورة الرمزية للواقع والثقافة والطبيعة والوجود، إن جميع ذلك يؤكد مبادىء الحرية والنشاط والتغيير والتحول

الكامنة فى بنية الوجود ذاته وما ينبثق عنه بالضرورة من الأشكال الجمالية والمعرفية لفعل الإبداع ذاته،ولعل هذا التصور يقربنا من تصورنا المنهجى هنا الذى يسير باتجاه وضع نظرية نقدية تعددية تداخلية تكمن فعاليتها النقدية الحركية المتطورة فى ((العمق الجمالى البرزخى البينى)) الكامن بين النظريات والتصورات والمناهج والإجراءات والوقائع،

وليس ضمن أى منظومة منهجية واحدة، أو حتى عبر منهجية تأطيرية، ولعلنا نفيد هنا من نقد الفيلسوف فنجشتين لنظرية اللغة والمعنى حين حصر المعنى الذى

تقرره أى نظرية فلسفية فيما يمكن ان تقرره مقرونا بما يمكن أن تلغيه فى وقت واحد وقد ثمن الناقد الإنجليزى جون .م.إيليس،فى بحثه عن نظرية نقدية حية فى كتابه((نظرية النقد الأدبى)) من آراء فنجشتين فى هذا الصدد فقال:

((إن تكنيك فتجنشتاين التحليلى هو ما ينبغى ان نستعيره. فإن الرأى الذى يتبناه يكون بصيغة سؤال:ما الفرق الذى يؤدى إليه هذا الراى؟؟ ويعتبر هذا الاتجاه الول ضروريا فهو ليس مجرد تفسير للكلمات ولا هو مسألة تجميع للأدلة لصالح أو ضد ذلك الرأى،فإن هذه النواع من التوجهات الأولية قد تنجم عن الفرضية الأساسية التى قوامها ان ذلك

الرأى يتحدد أساسا عن((ويشير إلى)) شىء معين، وإنه يمكن توجيه طاقة المرء لاكتشاف عما يتحدث عنه، ومن ثم اكتشاف إذا كان ما يناسبه من الرأى صحيحا ام لا،ينطوى منهج فتجنشتاين على موقف مغاير.

فالآراء وبالذات الآراء المربكة حتى تكون صالحة كموضوع للتحليل النظرى،يجب أن تبحث عن الفرق بين ماتريد ان تكرسه وما تريد أن تتجنبه، وبالتالى تحقق نوعًا من الخيار بين الطرائق المختلفة فى تنظيم موقف))(١٤).

ولعل تصور فنجشتين للمفهوم العائلى للمعنى يتلاقى ومفهوم إمرى لاكاتوش فيلسوف العلم المعاصر فى منهجيته العلمية فى :((برنامج البحوث العلمية)) وما يستدعيه من تعدد النظريات والمناهج وتداخلها فى صور تركيبية جدلية ستنزف بعضها بعضا جدلا ونقدًا ونقضا عبر ممارسات معرفية جدلية تاريخية يستصفى فيها العلم أخيرا منهجيته المستقبلية الملائمة للوعى بالواقع فى ذاته بعيدًا عن أى تمنهج مسبق متسلط. إن مناهج الفكر تغلق بقدر ما تفتح، وتقيد بقدر ما تطلق، هذه هى روح الفكرة التى يعرضها كلل من فنجنشتين وإمرى لاكاتوش، ومن هنا فإن إقامة جدليات متعددة متداخلة بين الأدوات المعرفية والفلسفية والجمالية لكافة المناهج النقدية المتاحة، يدفع بنا إلى تفتيت المركزيات

التسلطية الكامنة دوما فى بنية المناهج النقدية على اختلاف مواقعها العلمية والسياسية والحضارية، مهما ادعت هذه المناهج علميتها وصرامتها وحيادها وبرائتها، فكل معرفة فى

المقام الأول والأخير، أيديولوجيا ظاهرة أومضمرة وبصورة من الصور،وكل تصور علمى رصين تشبيه بصورة من الصور، والتفكير الاستعارى الرمزى هو

اساس عمل العقل البشرى فى الأساس،وكل نظرية نقدية هى نظرية تاريخية وثقافية ترتبط بظروفها الثقافية الحضارية الخاصة بها، ولاتستطيع ان ستنضب حيوية الواقع وتداخله وتعقيده، وتعدديته الجدلية الهائلة.

ومن خلال هذا العمق المنظومى التعددى البينى تبدأ النظرية كفاحها الجدلى المستمر ضد عدم اكتمالها النهائى،إنها جهد نقدى منظومى جدلى مفتوح، يؤسس تصوره الجمالى والمعرفى فيما هو مقترح ليتجاوز ما هو مغلق، و يترامى إلى لم يتسمى بعد والكامن فيما رسخ اسمه، وينصت إلى ما يتخلق فى أرحام الغياب والصمت أكثر مما ينصت لما تدشن فى أنساق الحضور،إن منهجية ((الفضاءات المنظومية البينية التداخلية)) التى نقترحها هنا تقيم أبنية معرفية منهجية تعددية يقودها جدل منظومى بينى تداخلى، لاجدل

ثنائى تكاملى كما هو الحال فى كافة تصورات المناهج النقدية العربية المعاصرة إن منهجنا هنا يسلم بأن الخطاب النقدى الخلاق هو استثمار كلى كيفى للنظريات،على اختلاف منظوماتها الفلسفية والجمالية، وليس تراكما كميا لبناها المعرفية

والجمالية،إن المعرفة الحقة الخلاقة نشاط وحرية، وليست امتلاكا وضبطا وتوجيها صارما، إن المنهجية ممارسة معرفية كيفية خلاقة، وليس حشودا كمية معلوماتية منظمة،إن جوهر النشاط المنهجى يكمن فى نشاط العلاقات والأنساق،ولايكمن فيما يدشن ويصنع هذه العلاقات، ذلك أن مساحات الجدل الكامنة فى البنى الجمالية والمعرفية للنصوص لاتقل عن مساحات الجدل الكامنة فى البنى المنهجية النقدية، فكيف نصادر فى الغالب هذه لصالح تلك؟؟!!

إن منهجيتنا تقر بأنه كلما زاد ثراء الجدل وتعقده وتداخله كلما أثرى من إمكاناتنا النقدية على الوعى بتقصير هذا الجدل فى الإحاطة بالظاهرة الجمالية الأمر الذى يزيد من رغبتنا أيضا فى تلافى هذا التقصير وتجاوزه،

فنحن نفيد فى منهجنا المقترح من جميع صور الجدل الكامنة فى الأدوات المعرفية والفلسفية والجمالية المتاحة فى جميع المناهج النقدية المتاحة لنفتحها عن وعى منهجى على ((جدل منظومى بينى تداخلى))،يترامى بعضه إلى بعض فى صورة نوافذ شبكية جدلية، وطالما انه كما يقول إدوارد سعيد((لا توجد هناك نظرية قادرة على التغطية والتطويق والتنبؤ مسبقا،بكافة الأوضاع التى يمكن استخدامها فيها فهذا يعنى

أنه ينبغى استيعاب النظرية فى المكان والزمان اللذين تبرز كجزء منهما،حين تعمل فى الزمان ولأجله.وما من نظام او نظرية يستنضب(أو يغطى أو يسيطر) الوضع الذى ينشأ منه، أو يتم نقله إليه،فإن النظرية لايمكنها أبدا ان تكون تامة وكاملة،مثلما اهتمام المرء فى الحياة اليومية لاتستوعبه أبدا الصور الزائفة والنماذج أو التجريدات النظرية المستخلصة منها))(١٥).

ومن هنا كان الفرق المعرفى الكبير بين الوعى النقدى والنظرية النقدية، ومن هنا أيضا كانت فكرتنا عن ضرورة تحرير النص من جدليات النظرية النقدية الواحدة، أو الجدليات الثنائية، أو جدليات التكامل المؤدى إلى الاتساق المعرفى المحكم والمغلق، ففى داخل كل اتفاق علمى شروخ علمية كامنة، وفى كل تصور معرفى رصين فجوات

أيديولوجية تحيزية،وفى كل اتساق معرفى عام لون من ألوان الانهيار المعرفى أيضا،إن كل النظريات النقدية والجمالية والعلمية تولد مفندة وتموت مفندة ولاتبقى إلا الحياة شابة وثابة بالأمل والنشاط والقلق والانفتاح والترامى التجريبى اللانهائى، وبهذه المثابة المنهجية ينتقل النص إلى رحاب جدليات المنظومات المنهجية التداخلية،وتحرير النص من سطوة النظريات المتعددة بزرع فكرة الجدل التعددى المنظومى فيما بينها من جهة، وذلك لتحرير النظريات من سطوتها العلمية الذاتية

على أن يتم ذلك من خلال رصد الفجوات المعرفية والجمالية البينية الكامنة فى البنى الجمالية للنصوص من جهة، وانفتاحها على بنى الجدل البينى المتعدد بين النصوص والنظريات النقدية من جهة أخرى، حيث تقيم جماليات النص فى الفجوات الجمالية والمعرفية غير المتسقة فى النص، بنفس إقامتها الجمالية فى المناطق الجمالية والمعرفية المتسقة، سواء على مستوى النصوص الأدبية أو مستوى النصوص النقدية،فالتجريب النقدى قرين التجريب الإبداعى، لقد كان أولى بالنقاد أن يكونوا أكثر تواضعا وحنكة فى فهم معنى الوعى والقصد

والدلالة فى النصوص ومحاولة الإصغاء الموضوعى واللاموضوعى للنصوص والوجود بدلا من السيطرة عليهما وهما بالمنهجية الصارمة،لقد تحولت النظريات النقدية عندنا وباسم العلم

نفسه وتحت دعاوى العقلانية والموضوعية، والصرامة المنهجية، إلى ما يشبه علماء الأساطير فى تدشين نظرياتها العامة السائدة،فانتقل العلم النقدى من أساطير الذوق غير المبرر جماليا أو معرفيا فى البدايات النقدية الأولى، إلى أساطير المنهج الموضوعى المبرر تحت مسميات علمية تسلطية مثل :صرامة الموضوعية، ودقة المنهجية،واتساق المقولات النظرية، متناسين أن أرقى صيغ العقل النقدى نفسه تتم فى حالة

معرفية وجدانية تخييلية كلية معقدة من الوجد والحب والنشاط الخلاق،إن العقل الإنسانى يطفر طفرا ولايحبو حبوا فإذا كان الفن مغامرة فى التعبير فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة فى الكشف والتفسير والتنقير والتحكيك الخلاق، ففى أعماق كل عمل فنى أصيل جانب فوق العقل النقدى نفسه، ناهيك عن العقل الرسمى النقدى العام، وفى

داخل كل اتساق منهجى محكم تكمن زيوف منهجية مبررة أيضا، فالعلم كما تصور غوستاف باشلار ليس سوى أخطاء مصححة.

فكل النظريات العلمية التجريبية تولدى مفندة وتموت مفندة كما يقول فيلسوف العلم المعاصر إمرى لاكاتوش، ومن هنا كان اقتراحنا بمنهجية منظومية بينية تعددية تداخلية، يتجادل

فيها الاتساق الموضوعى باللاتساق الموضوعى بالتجريب الاستشرافى المنهجى معا،إن النقد فى أرقى صيغه نشاط وتوتر وترامى إلى المعميات البصيرات،إنه قطعة من روح الحياة نفسها التى تتأبى على كل تفسير،ودفعا لفكرة الجدل والنشاط إلى أقاصيها البعيدة، فقد ارتأينا ضرورة تأسيس منهجى نقدى جديد يكون قائما على فكرة ((برنامج منهجى تعددى بينى هرمى متدرج ومتداخل معا))، حيث تختفى مفاهيم الموضوعية العلمية المركزية فى المناهج والنظريات السائدة، لنستنهض بدلا منها مفاهيم الموضوعية التعددية،أو

الموضوعيات التجريبية التعددية التى تؤسس فيما نقترح فى هذا الكتاب مفهوم((الواقعية الجمالية الكبرى))أو ((الواقعية الجمالية المفرطة))،التى تتيح للمركز أن يصير هامشا وللهامش أن يصير مركزا والتى تداخل بين العقلانى والتاريخى والتجريبى والمجازى والتقنى والمنطقى والفوضوى عبر تناوب جدلى تعددى مفتوح وفقا لطبيعة الجدل ومتطلباته أثناء العمل النقدى وممارساته التطبيقية التعددية.

ومن هنا تأتى أهمية (الإصغاء الجمالى الموضوعى واللاموضوعى للنصوص) ويجب علينا أن نعى ((مصطلح الإصغاء)) هنا وعيا فلسفيا وجماليا متعدد السياقات، ومزعا على نشاطات معرفية جدلية متداخلة، لنرتقى به من المفهوم الانفعالى النفسى الذى يخص المرجعية المعرفية والعاطفية للمبدع أو الناقد أو حتى المجتمع والحضارة، إلى المفهوم الجمالى الموضوعى الذى يخلص للبنى الجمالية فى النصوص من جهة، ولبنى التقاليد الموضوعية العلمية للنظريات النقدية من جهة أخرى.

فكما أقر باختين بان المبدأ الحوارى فى النصوص الأدبية لايمكن ان يكون فرديا لأنه ميراث جمالى جمعى،كذا الأمر فى البنى المعرفية الكامنة فى النظريات النقدية عندما نجرى فيها - على مستوى النظرية الواحدة، وبينها - على مستوى الوعى المنظومى بين النظريات النقدية المختلفة - جدلا متعدد الطبقات والسياقات بين المنظومات المعرفية والجمالية الكامنة فيها، حتى تتخلى عن مبدأ الأحادية الكامن فى مرجعياتها الثقافية والمعرفية بوصفها أوعية معرفية فردية، لترتقى إلى أفق المستوى العلمى الموضوعى الكامن فيما هو مشترك بينها، ومن هذا المنطلق علينا أن نؤسس

لمصطلح (الإصغاء العلمى الموضوعى واللاموضوعى)، مقرنين بين النسقى واللانسقى فى التراث الفلسفى والمعرفى والعلمى من جديد حتى نستطيع تأسيس منهجنا النقدى هنا تأسيسا علميا مفتوحا، لننتقل بمفهوم الإصغاء نفسه من حالته الانفعالية والعاطفية والمعرفية والفلسفية والتجريبية إلى حالته (الموضوعية اللاموضوعية المفتوحة)).

لقد كان الصمت والإصغاء عند أرسطو ((جزءا من توليد الحقيقة من الآخرين، عن طريق الإنصات لهم ومناقشتهم وبالتالى فالصمت لديه مرتبط بالكلام، والشخص الذى يؤثر

فينا من وجهة نظر سقراط هو ذلك الشخص الذى يستمع إلينا، ولذلك كان المتحاور مع سقراط يكتشف فى النهاية أنه جاهل، وأنه من يريد التعلم وينصت هو العالم بحقيقة علمه))(١٦).

إن عالم الصمت، وحسن الإصغاء للواقع والعالم،يحتاج إلى إدراك معقد يقرن بين المرئى وغير المرئى، النسقى واللانسقى،الواقع والمحتمل، وإذا كانت النصوص الأدبية تقول أدق وأجمل ما فيها من خلال ما لا تقوله لامن خلال ما

تقوله، فهل لنا أن نحفر عن أعماق هذا التصور غير المرئى فى بنى النصوص الأدبية التى هى بطبيعتها ذات تركيب لغوى ثقافى عام ؟

وهل من الممكن تخليق بنى معرفية وجمالية للهمس والصمت النقدى الخلاق فى النصوص النقدية ؟؟؟ أليست لغة النص الإبداعى تمثل حدا أقصى من المواجهة المبدعة مع اللغة الرمزية السائدة،بحيث تتبلور أخيرًا فيما هو بطبيعته فوق الاستدلال، وفوق السائد الشائع؟؟ ألا يستدعى ذلك النفى والخلق مقولات الصمت بما هو كون خلاق غير مرئى؟؟ أليس هذا يستتبع بالضرورة تغييرًا جذريا للمقولات المعرفية والجمالية للخطاب النقدى؟؟ لأن الخطاب هنا كما يقول (لافيل): ((والخطاب فى هذا الحد الأقصى من الشعور

لايكون غير مجد، بل يكون معيبا أيضا، لأنه يقحم العقل فى منظومة أخرى تستعصى على اللغة، لأن كل كلمة تتضمن دون أن ندرى ثنائية الذات والموضوع ولهذا يدعونا بولتان إلى السكوت حين نطلع على الأسرار))(١٧).

إن محنتنا وعظمتنا فى آن كامنة فى بنية اللغة نفسها، إن دقة إدراكنا وسوء إدراكنا من اللغة وفى اللغة،لا نستطيع ان نكون أبدا فى العالم فى أى صورة من صور وجودنا إلا

باللغة، كما لا نستطيع أن نخرج عن حدود الضرورة القاهرة لنا فى العالم إلا باللغة وفى اللغة أيضا. إن محنتنا الكبرى تتمثل فى ملء فجوات العالم بالمعنى والرمز، وهى ذات اللحظة التى تغيب فيها الأشياء عندما نمسك بها ونعيِّنها ونؤطرها فى اللغة، وبسبب اللغة، ومن هنا فربما كنا موجودين فى معرفة الصمت والإصغاء والغياب أكثر من وجودنا فى الوضوح ورموز الأسماء و أنسقة الكلام؟!! ومن هنا وجب أن تكون علاقة الخطاب النقدى بالنص الشعرى والفنى عموما علاقة كينونة لاعلاقة معرفة. علاقة حرية جمالية معرفية، لاعلاقة تصنيف منهجى، وتأطير موضوعى- علاقة قائم على النشاط والتمدد والتعدد لاعلاقة

وعى علمى صارم قائم على الاحتواء والسيطرة والادعاء،إن النصوص كائنات حية مثلها مثل البشر وجميع عناصر الطبيعة.

يقول ماكس شيلر فى ((فينومينولوجية علم الظاهرات للعلاقات بين الأشخاص:((اللغة لاتضيف شيئا إلى ماهو كائن بالفعل، بينما فى الصمت (الإصغاء) تتمثل الأشياء والبشر بكامل هويتها))(١٨)، وفى غياب اللغة القادرة على التمثيل الكلى الحق للأشياء والأحياء والنصوص يكون منهج الإصغاء للأثر، وليس السماع للصوت، ضرورة معرفية

وجمالية وفلسفية وبحاجة دائما إلى تطويرها معرفيا وجماليا لينتقل الأًصغاء من حدوده الانفعالية العجلانة،أو حدوده الموضوعية الصارمة، إلى حدود موضوعية نسبوية خلاقة، قادرة على تمثل الكيان المعرفى والروحى والخيالى للنص الأدبى تمثلا حيا مباشرا ومتحركا من خلال (الإصغاء الجمالى الموضوعى واللاموضوعى معا)، له ويجب هنا كما يقترح ماكس شيلر ألا نعد تصورنا للصمت تغييبا للأشياء،كما يحلو للبعض للوهلة الأولى ((لأن فهم الذات لنفسها يتطلب الصمت، وهو شرط ضرورى لكى يستطيع شخص ما أن يعرف الغير،من هو وفيما يفكر وماذا يريد، وهذا الفهم مرتبط ارتباطا وثيقا بتقنية الصمت))(١٩).

وإزاء هذه الوضعية الجمالية المشهدية المعقدة ، يجب أن تعدل النظرية النقدية من شروط جدلها الجمالي والمعرفي الخاص باستمرار، كما يجب أن تتمتع بالقدرة على ما نطلق عليه هنا القدرة المعرفية والمنهجية على (الإرجاء المعرفى التعددى المنهجي) للدلالة فى العالم والشعر في موازاة جدلية تعددية مع القدرة الإبداعية على (الإرجاء الجمالي التخييلي) التعددي الكامن في بنية النصوص

كما عليها أن تحسن((الإصغاء الموضوعي واللاموضوعى) لنداءات النصوص بما ينقل حدود المنهجية من الاتساق المنهجي الصارم إلى اللاتساق المنهجي الحر،حيث تكمن قوة الجمال والفكر والخلق والخيال في النشاط لا النظرية، فى الإمكان الاحتمالى التعددى للدلالة وفي التعالي الإرجائي للمناهج لا الإفصاح البنائي للنصوص، حيث التركيز عبر المنهجي على نقطة الانطلاق المعرفي والجمالي لا التأكيد على محطات الوصول.نحن نعيش فى عصر مركب ومعقد ومتداخل انهدمت فيه الحدود بين المعارف والعلوم والتصورات والثقافات وصرنا نعيش أليات جديدة على مستوى الوعى والإدراك والممارسة، فعالم البيئة مثلا اليوم لم يعد يكفى لفهم تخصصه أن يعكف على علوم البيئة فقط،بل

لابد له أن يتجاوز حدود النظام التخصصى الواحد إلى تداخل الأنظمة العلمية فإذا إذا أراد أن يعى بحق اختلالات الأنظمة البيئية واضطراباتها أن يقف بدقة على علوم الحيوان والنبات والأحياء والفيزياء دفعة واحدة،لقد تغيرت فكرة التخصص العلمى المعاصر بصورة جذرية عن التخصص العلمى التقليدى الكلاسيكى، فالتخصص العلمى اليوم هو هجرة علمية مستمرة إلى عوالم متعددة، ومعارف متباينة متحركة متصلة،تجمع بين النسق وخارج النسق فى لحظة عقلية معرفية واحدة،حيث تتداخل إرادة المعرفة بإرادة الحياة، لقد صار الفهم مفهومًا متشعبًا ومتناميًا من جهة، ومتداخلا بين كل ألوان المعرفة والوعى من جهة أخرى، ومتراميًا مع مستجدات الزمان والمكان من جهة أخيرة.

ووفقا لهذه التصورات يجب أن تتحول النظرية إلى إمكان جمالي واحتمال معرفي معقد للوعي المرجأ باستمرار "((ففي كل عملية نقدية حقيقية نزوعا عميقا إلى الاكتشاف ، والتوق إلى مجاهل النص ، وتخطي قشرته إلى الجوهر الكامن في تفاصيله الممتدة هناك.

حيث تنمو الينابيع وتزدهر جذورها المائية ، بهذا المفهوم فإن كل إنجاز نقدي لا بد أن يشتمل على شئ من التمرد الباني أو

الفوضى المنظمة، إنه هوس إبداعي من نوع ما ،أو طاقة

خلاقة تسعى على الدوام إلى رفض السائد والمتداول والمستهلك من سبل التعرف على النصوص أو مقاربتها.

نحن لا نتعاطى الحقيقة كاملة أو حتى شبه كاملة، فى أية صورة من صور العلوم تجريبية وإنسانية، بل نتعاطى ظلالا مجازية مرتبكة ومربكة عنها، وكما يقول ((جان جاك لوسركل((إن كل نظرية للغة تبنى موضوعها عن طريق الفصل بين الظواهر (ذات العلاقة) والظواهر(غير ذات العلاقة) مع استبعاد هذه الأخيرة، والنتيجة ان كل النظريات تترك خارج نطاق الدراسة ما يمكن تسميته ((بالمتبقى)) هذا المتبقى هو ذلك الجزء الغريب والفوضوى والخلاق من اللغة الذى نستعمله جميعا ودائما، إنه جوهر الشعر والمجاز))(٢١) وعندئذ يصير المعنى إمكانا للمعنى، والنظرية إمكان للنظرية، والتخييل إمكانا للوجود، ومن هنا تأتى أهمية ملحوظة

هيدجر عندما قال : ((الوجود الإنسانى حوار مع العالم، والنشاط الأشد احتراما هو الإصغاء وليس الكلام).

نحن إذن فى حاجة فلسفية وجمالية وحضارية ولغوية للإصغاء، وطالما حاجتنا للإصغاء هى حاجة معرفية مركبة ومعقدة، فلا مفر من الإصغاء الموضوعى المنهجى للأثر الفنى المعقد هو الآخر، إن الفن يقرن المعنى إلى اللامعنى

والاتساق إلى اللاتساق، والصمت إلى الكلام، ولعل هذا ما دفع أحد نقاد مدرسة النقد الجديد وهو جون كرورا نسوم إلى القول: "(إن ثمة فجوة تفصل عادة بين الناقد وعلم الجمال، وسلطة النقد، إنما تعتمد على تصالحه مع علم الجمال، وسلطة الجمال إنما تعتمد على تصالحه مع النقد.

أما وظيفة النقد فينبغي أن تتجاوز معرفة الأدوات التقنية للأدب، لأن هذه يعرفها الجميع ، وإن أشهر شعرائنا غالباً ما يخرجون عن استخدام هذه الأدوات التقليدية فالابتكارات الشعرية قد تدفع بالناقد العادي إلى القنوط حين يحاول حصرها في حدودها المنطقية ، ولكنها تحث الناقد الجيد على مراجعته الأصول الجمالية . وامتحان

القصيدة على محك مفهوم فلسفي يدل على الطابع المنفرد المطلوب توفره في أي قصيدة)(٢٢).

وهذا التصور النقدي لعلاقة – الناقد ونظريات النقد – بالنص الإبداعي يكشف عن تعقد دلالاته وتشابك تفاعلاته،على أكثر من مستوى جمالي ونظرى وثقافي ، فثمة علاقة صدام بين الناقد وجهازه المعرفي الجمالي على المستوى الذاتي للجسم الموضوعى الداخلى للعلم، ثم تنمو علاقة الصدام ثانية بين ما آل إليه الجهاز الجمالي المعرفي للنقد وللناقد في مراحله

المتطورة حال اشتباك التطبيق الإبداعى مع التجريد النظرى للنقد، ثم تفاعله مع التقاليد الجمالية الخاصة الجديدة في النص الإبداعي، مما يدفع إلى مزيد من الصدع الجمالي والثقافي بين الآليات الجمالية للناقد، والاستبصارات الجمالية المتفردة للنص الإبداعي، وهذا يؤكد لنا عدم نمطية شبكة العلاقات المحتدمة بين المتلقي والنص والواقع، فدائماً يتبادل هذا الثالوث الجمالى مواقع الصدع والريادة والتعديل والتطويروالتبديل، وإن كان النص الإبداعي له القدح المعلي غالباً في صوغ جسارة الاقتحام الجمالي والصدع المعرفي ، فإن المتلقي (الناقد -

النقد - الواقع الحضارى الثقافى- الاستشراف التجريبى للنقد)) لهذه الغابة الوحشية المتأبدة للمجاز، المترامية الدلالات إن متلقي النص يعطي معرفة مثل النص تماماً.

ومن ثمة فنحن أمام تجادل أنسقة ثقافية متعددة وتباينة ومتداخلة،تعمل مع وضد أنظمة أخرى ثقافية وترميزية واستعارية سائدة تمثل جوهر الثقافة العامة، فتتخلق ثقافة تجسد الواقع في صورة جمالية تحويلية حسب رؤيا المبدع، وثقافة تحليلية تعاين بنية النص الإبداعي، فترى إلى آليات بنائه ومرامي دلالاته، فتفتح مستغلقها من جهة، وتمد لها أقصى حدود الممكن الجمالي والمعرفي من جهة ثانية، فإذا

كان المبدع ونصه هو المؤلف الأول من حيث القدرة على التركيب والتشكيل ، فإن المتلقي هو المؤلف الثاني من حيث القدرة على تفكيك التشكيل الجمالي الأول، وإعادة صوغه وتركيبه وفق تصور جمالي معرفي جديد، فحالة الثقافة والإبداع وحالة التلقي: عمليات رمزية معرفية جمالية تتجاوب وتتصادم ووتنامى وتتبادل الصدام والتدافع والريادة والجسارة، وفى النهاية التكامل الخلاق بين النظرية والإبداع والواقع ، ذلك أن كل من الثقافةً

والنص المبدع والتلقي الجمالي يعجون بالحياة والحيوية والتنامي على كافة المستويات الجمالية والمعرفية والحضارية، بكل ما يعني ذلك من جدل خلاق يجري أولاً: محتفراً مجراه الجمالي فى فعل الخلق الفنى.

وثانيا : فى فعل القراءة والاستجابة الجمالية للمقروء، وبلورة خبراته الجمالية فى حدودها القصوى ولن يتم للنص الإبداع المتنامى، ولا للمتلقي الإدراك الجمالي الخلاق ما لم تلتحم جميع الطاقات السابقة التحام جدل وتحول وتنامى طاقة الثقافة ،وطاقة العمل الإبداعي، وطاقة التلقي الجمالي، وعندما تلتحم هذه الطاقات المبدعة تنصهر فى توالد جمالي تخيلي معرفي جديد.

وفى هذا المفترق الجمالي والمعرفي المعقد بين جدل الظاهرة الإبداعية،وجدل الظاهرة النقدية، وجدل الظاهرة الثقافية تتبلور أنساق جديدة للوعي النقدي ، وتتجاوز النظريات النقدية معاييرها وأطرها المعرفية السابقة بما يعلن ميلاد كائنات معرفية وجمالية جديدة لها ملامح ما فى الكائنات الحية من غرائز وجودية وتكوينات عضوية وشعورية وحسية وتخيلية .

ومن هنا كان اقتراحنا بمنهجية نقدية معرفية جديدة فى الخطاب النقدى تتجاوز منهجية الانفصال بين العلوم والمذاهب والمعارف وتترامى إلى منهجية التعدد المنظومى القائم على الاتصال والتمازج والتفاعل، بكافة ألوان العلوم والمعارف والثقافات والحضارات، ومن هنا كانت محاولتنا فى هذا الكتاب فى إرساء منهجية منظومية بينية تعددية تداخلية، يتجادل فيها الاتساق العقلى الموضوعى بالإتساق اللاموضوعى، أى العقلى بما فوق العقل، والنسقى باللانسقى لنتوصل إلى صيغة تركيبية تشعبية بينية للوعى الإنسانى والنقدى تعلى من منطق الاتصال بين العلوم والمعارف والمذاهب على حساب منطق الانعزال الضيق والانفصال المتكبر الجاسى الغليظ الذى يدعى الاستقلال الجاهل، فالعلم فى أرقى صوره حاسة جمالية علمية معقدة ومتشعبة،تسعى

إلى القدرة على الربط وخلق السياق الكلى التشعبى التداخلى بحيث نرى المعرفة والجدل فى سياق إنسانى تاريخى معقد متحول، وفى إطار معرفى شمولى منظم. ومن هنا كانت المعرفة المثلى قطعة من روح الحياة نفسها التى تتأبى على كل تفسير وتأطير وتصنيف، مما يدفع بالوعى والجدل والنشاط إلى أقاصيها البعيدة.

ومن هنا ارتأينا ضرورة تأسيس منهج نقدى معرفى تفسيرى جديد يكون قائما على فكرة ((استراتيجية منهجية تعددية بينية هرمية تدرجية تداخلية دفعة واحدة))، منهجية تقوم على مفهوم التفكير الشبكى المنظومى القائم على فكرة العلاقات المتشابكة المتداخلة لا التفكير العلمى الجزئى القائم على البنية المغلقة المستقلة المنعزلة،وشتان بين منهجية التفكير الشبكى البينى الحى،ومنهجية التفكير البنائى الأحادى المغلق فالتفكير الشبكى قائم على فكرة الكل الدينامى الحيوى،لا فكرة العنصر الجزئى المنعزل المستقل، وفى التفكير الشبكى المنظومى *systematic* يتخذ العنصر الجزئى قيمته من الكل الدينامى الحيوى وليس العكس،كما يغتذى الكل بالجزء بنفس اغتذاء الجزء بالكل فى حركة تطورية تركيبية تفاعلية خلاقة،كما نجد منظومة التفكير تتجاوز فكرتى: الصحة والخطأ الغليظتين فى الفهم وما تؤسسانه من إقصاء ونبذ ونفى

للأفكار الأخرى، فنتجاوز ذلك إلى قوة الحقيقة العملية التشعبية الترابطية الحية الملتحمة بفقه الواقع وما يتطلبه من قابلية الفكر للتحقيق العملى الفعلى من عدمه،كما أن منظومة التفكير الشبكى البينى الحى تسلم بمنطق الحركة المتعددة المتنامية فلا تقنع بمجرد فكرة البنية الثابتة المستقرة،فحركة الشىء ومقاصده الكلية هى الموجه والمنطلق وليس مجرد تركيبه الجزئى المنعزل وبنيته العلمية القارة المعتادة بين الناس، ،إذ دائما ما يكسر الواقع هذه البنية فيغير عليها بالتجديد فيغيرها على الدوام،فعلى حين يتخذ الفكر العلمى الخطى الأحادى المنعزل من فكرة البنية مستقرا وهدفا،يتخذ الفكر العلمى الشبكى المنظومى من الفكر البينى التداخلى الحى هدفا متكاملا متعضونا،يقوم على شبكة مجالية متعددة متسعة من العلاقات التفسيرية البيانية والبرهانية والعرفانية البينية المتداخلة، فاتحا الآفاق على إمكان تجدد المعرفة وليس مجرد إقرار المعرفة

حيث تقع الحقيقة الجمالية دوما فى المجال الإنشائى الواسع المترامي لا الحيز الخبري الضيق، بما يفتح المعرفة رحبة متعددة متكاملة مترامية مفتوحة على

الماضى والحاضر والمستقبل معا وفى وقت واحد، فالنص يحض على الربط بين وجوه كثيرة من وجوه المعرفة العلمية والتاريخية

واللغوية والبيانية والبرهانية والعرفانية المرتبطة بالحقيقة الإنسانية والوجودية والإيمانية اللامتناهية، ومن هنا كانت دعوتنا إلى فكرة التفكر النقدى الشبكى البينى المنظومى القائم على فكرة التشعبية والبينية والتداخلية منطلقا منهجيًا جديدًا لإعادة بناء علم غلإدراك الجمالى والتفسير الدلالى للنصوص حيث الوعى والفهم شبكة مفتوحة متسعة من العلاقات والإمكانات والاحتمالات والتداخلات القائمة على السيرورة والفاعلية والشبكية والبينية.

هوامش المقدمة

د . يحى الرخاوى، مراجعات فى لغة العلم/س اقرأ/ع/٦٢٠/ دار المعارف/١٩٩٧ / ص١٣.

ندرة اليازجى، التصور الحديث للعلم بين حكمة كريشنا مورتى وفيزياء دافيد بوهم، مجلة المعرفة السورية، ع٣٢٣، أغسطس، ١٩٩٠،ص٩ ،٣٠.

د. طارق حسن، طارق على حسن، هل هناك دور للفنون فى رأب فجوة التخلف، مجلة فصول، الأدب والفنون، مج٥،ع٢، يناير ـ مارس،١٩٨٥، ص٩٥ ـ ٩٩.

وراجع فى هذا أيضا دراسة نقدية تطبيقية سابقة على دراسة طارق حسن وهى للباحث التونسى صالح عيارى، بعنوان((فلسفة الحوار الشعرى والتجربة الهدامة)) مجلة المعرفة السورية،ع٢٧٢، أكتوبر، ١٩٨٤، ص٢٥ ،٤٥.

محمد رؤوف حامد، إدراة المعرفة والإبداع المجتمعى، مكتبة الأسرة القاهرة، ط٢٠٠٦،٣،ص١٤٦.

د.عادل مصطفى، استطيقا الشكل، مرجع سابق، ص١٢.

سامى خشبة، مصطلحات الفكر الحديث، مكتبة القاهرة،٢٠٠٦،ص٢٠٢.

Paui feyerabend : contre la methode, Edition du seuil, ١٩٧٩,p. ١٩٠

نقلا عن د. نظير جاهل،المنهج اللاسلطوى فى فلسفة العلم، مجلة الفكر العربى،ع٩٧،صيف،١٩٩٩،ص١٥٤. ٣٠ـ وانظر أيضا/ توماس كون/بنية الثورات العلمية/ ترجمة/ شوقى جلال/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/ عالم المعرفة/ع/١٦٨/ الكويت/ ديسمبر/١٩٩٢.

د. حميد لحمدانى، مج ٤٢، دراسة الأدب فى الجامعة، أي منهج؟؟ مجلة علامات، مج٤٢، م١١، المملكة العربية السعودية، ديسمبر، ٢٠٠١، ص١٩٧.

إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. د. المطبوعات الجامعية ١٩٩١ .الجزائر، ص. ٣٣٩.

تودوروف، نقد النقد،ترجمة د. سامى سويدان،بيروت، مركز الإنماء القومى،١٩٨٥ ، ص٦٦.

على أحمد الديرى، مجازات بها نرى، كيف نفكر بالمجاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان،ط١، ٢٠٠٦، ص٤٠.

علي جعفر العلاق ، التحديق في الشرر : تأملات في مشهدنا النقدي ، مؤتمر النقد الأدبي الدولي الثاني بالقاهرة ، النقد الأدبي على مشارف القرن النقد والممارسة النقدية ، ج٤ ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص١١٢ .

د. مصطفى ناصف، النقد العربي: نجو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٥٥، مارس ٢٠٠٠، ص١٢٩ – ١٣١.

د. محمد النشائى، النانو تكنولوجى والطاقة النووية الطريق الوحيد للمستقبل، مجلة أخبار الأدب،عدد الأحد،٢٠٠٦/١٢/٣،ص٨

PP. ١. ٢٣ ١٤ JOHN M. ELLS: THE THEORY CRITICIM, UNIVERSITY OF CALIFERNI, ١٩٧٤,

نقلا عن،نظرية النقد الأدبى،ترجمة:صبار سعدون سلطان،مجلة الطليعة الأدبية العراقية، ص٢٧، ٢٨

د.إدوارد سعيد،انتقال النظريات، مجلة الكرمل، ع٩،السنة،١٩٨٢،ص٢٧ .

د. رمضان بسطويسى، فلسفة الصمت فى الفكر المعاصر، مجلة إبداع، ع١٢، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٣،ص٢٥.

د. رمضان بسطويسى، الصمت فى الفكر المعاصر، مرجع سابق،ص٢٧.

فلسفة الصمت فى الفكر المعاصر، مرجع سابق،ص٢٨،١٧.

المرجع السابق،ص٢٨.

د. علي جعفر العلاق ، التحديق في الشرر ، مرجع سابق ، ص١١٧ .

جان جاك لوسركل،عنف اللغة،ترجمة محمد بدوى،مراجعة سعد مصلوح،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط١ ،٢٠٠٥ ،ص٧.

د.محمد عزام،المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى،اتحاد الكتاب العرب،سوريا، دمشق، ط١٩٩٩،ص٥١

الفصل الأول :

المغامرة الإبداعية وإعادة تأسيس حد المعنى قراءة فى شعرية محمد عفيفى مطر

إن اللغة الشعرية تنطلق من المبدأ الأسلوبي القائم على انتهاك قوانين اللغة العادية ، وهذا معناه أن الشعرية ليست سمات ثابتة في النظام اللغوي المعياري بل هي سمات مرتبطة بغلبة الصفة الأسلوبية الجمالية على بقية الصفات اللغوية حتى تكون اللغة في بنية الأدب غاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة لغاية ، لقد كان احتفاء الشعر المعاصر باللغة" احتفالا باللغة التي لا تطابق إلا ذاتها فهي لغة أولية متوحشة ، وصمت تتكلم فيه الكلمات في وجودها المتفرد الصعب ، ومن ثم كان التوتر الذي يلاحق الشعر الحديث في مغامرته نحو الأصالة " (١) .

فالوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى فيما يرى" موكاروفسكي " حيث لا توجه " الوظيفة الجمالية إلى ظواهر خارج القول ، أي المرسل أو المرسل إليه أو الشفرة أو السياق أو الواقع أو الاتصال ولكنها موجهة إلى القول نفسه ، فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي " (٢) .

إن اللغة الشعرية مرتبطة بالهدف الذي يتوخاه المرسل اللغوي ، فإذا كان هدف المرسل هدفا علميا أو عمليا صرفا فالأمر متعلق هنا بنظام الفكر الشفوي اليومي ، أما إذا كان هدف المرسل هدفا جماليا مستقلا ، فعندئذ لا تحتل فكرة التواصل اللغوي اليومي صفة الصدارة ، بل تكون خلفية بعيدة

على حين تتصدر اللغة الجمالية واجهة المشهد لتكن صاحبة الامتياز الأول ، بل تتحول إلى هدف في ذاتها ، وإذا كانت اللغة في النظام المعياري تتسم بالثبات والسكون وبأنها وجود جماعي عام ، فإن اللغة الشعرية تناقض في تكوينها الصفات السابقة إذ نراها تؤسس لسلطة الاختلاف والخصوصية والفرادة . وقد قرأت في سنى الجامعة دراسة لويس عوض في جريدة الأهرام المصرية عن مطر وكانت بعنوان " الشاعر العبوس " ، وقد قال فيها عن شعره " وكنت أقف أمام هذا الكلام الغريب ، فلا أفهم منه شيئا كثيرًا فهو مثل كلام الشعراء السرياليين الأوروبيين الذين كنت أقرأ لهم إسرافه في تجديد رموز الشعر بالقلق الدائم في التعامل مع اللغة والمعاني لما قامت بينه وبيننا نحن البسطاء هذه الحوائل التي تحجب كلياته الميتافيزيقية عن إدراكنا الجزئي الذي لا يفهم إلا ما تفهمه الحواس " (٣) .

ومنذ قرأت هذا الكلام وأنا في حالة من القلق على شعرية مطر أمام لويس عوض، وفى قلق أيضا من غرابة شعر عفيفي مطر أقتحمه فيصدني ، ولكني لا أمل هذا العالم الغريب الجميل ، وتحول تعلقي بشعره إلى رصد أي دراسة تصدر له أو عنه ، وعلى الرغم من الاجتهادات النقدية العديدة حول شعر مطر غير أنها جميعها ما زالت بعيدة للغاية عن حقيقة هذا العالم الغريب المتأبد في غابته الجمالية الوحشية ، غير أنني رأيت أن أغامر فأقطف بعض الثمار الناضجة في أحراشها البعيدة ، وقد كان ذلك مغامرة مني ، وكان البحث عن المغامرة الأسلوبية في شعر مطر وسوف نعني في هذا البحث بأحد مظاهر الاختلاف الأسلوبي في الشعرية العربية المعاصرة لدى الشاعر محمد عفيفي مطر من حيث اعتبار أن " المغامرة الأسلوبية " لديه سعيا جماليا محموما لتأسيس حرية اللغة من جهة ، وحرية الوعي والوجود من جهة أخرى.

وفي ممارسة هذه الحرية الجمالية يمارس الشعر سلطة الهدم الحيوي المقدس ، مقيما قانون الجدل الخلاق بين النفي والإثبات ، ولا أُصد بالنفي هنا التقويض ، كما هو شائع لدى مدعي الشعر وعديمي المواهب ، بل أقصد قدرة الشعرية على " النفي المنظم " لبنية اللغة المعيارية ، حيث لا يصير

النفي اللغوي سلبا مطلقا ، بقدر ما هو إيجاب أسلوبي وجودي خلاق قادر على إيجاد الغائب المستحيل ، من خلال نفي الحاضر الممكن ، وربما أشار إلى هذا " موكاروفسكي " في مصطلحه عن "الانتهاك المنظم " بصدد تفرقته بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية في قوله : " إن انتهاك قانون اللغة المعيارية " " الانتهاك المنظم " هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا ، ودون هذا الإمكان لن يوجد الشعر ، وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعا ، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر " (٤) .

من هنا يتضح بدقة ما نرى إليه من كون قانون النفي اللغوي الذي يمارسه الشاعر المقتدر – وعفيفي مطر كذلك – إحدى صور الخلق الحيوي ، وذلك عندما يمارس سلطة " النفي المنظم " لا سلطة " الهدم المحطم " ، إن الشاعر المعاصر لا يبتكر من العدم اللغوي ، بل يبتكر من الوجود اللغوي والجمالي السابق عليه إنه يعدل الأصول ولا يمحيها ، يطورها ولا ينفيها فالقصيدة العظيمة كما يرى الدكتور " تليمة مجلى الطرائق والتشكيلات الشعرية الموروثة ، وهي في ذات الوقت تعديل لتلك الموروثات وإضافة إليها

إن القصيدة العظيمة حدث فني فريد يحكي الأبنية المتواترة المتوارثة ويزلزل أعمدتها بما يضيفه إليها من فتوح تشكيلية جديدة " (٥).

ومن المؤكد أن الشاعر الجاد إذا أراد أن يكون معاصرا بحق فعليه أن يكون تراثيا بحق ، ومن هنا كانت القدرة الأسلوبية لمحمد عفيفي مطر رهينة هذا الاقتدار الفني من التراث اللغوي والشعري القديم ، حتى ليعد محمود أمين العالم شعر مطر " معلقات شعرية أقرب إلى البنية التعبيرية الكلاسيكية الجاهلية الرصينة "(٦) وعلى الرغم من علمنا بأن هذا التوصيف النقدي لشعرية مطر ليس توصيفا دقيقا ، وأحرى بشعرية مطر أن ينطبق عليها ما رآه لطفي عبد البديع بخصوصها وذلك في قوله :

فهل يلام الشاعر على لغته ويقال إنه يحيا في الماضي وفي عصر أصحاب المعلقات ، وأن مفرداته تحرمه من الانفتاح على الحياة والواقع ؟! أو نقول إنه يستدعي الماضي إليه ليقيم فيه وجوده ، ويناجز الواقع التجريبي الذي لا معنى له ويناجز معه اللغة المزيفة ليتشبث بلغة الشعر التي يسميها " هيدجر " لغة الوجود الأصيل " (٦) . غير أنا ما يهمنا من رأي الناقدين محمود أمين العالم ولطفي عبد البديع ، التحقق من قدرة الشعر والشاعر على إقامة مواجهة أسلوبية محتدمة

بين الوعي الشعري الجمالي القديم من جهة ، ووعيه الشعري المعاصر المجسد في بنيته الشعرية من جهة أخرى ، وأقصد بذلك في البحث بالتحديد ، قدرة الشعرية لدى مطر على تحقيق الانحرافات الصوتية والصرفية ، وتجريب الشاعر صيغا وأساليب جديدة مبتكرة ، تكون أقدر على تجسيد رؤاه للواقع ، وللعالم المحيط به . وفي هذا المعترك الفني الحرج في محاولة الشاعر الابتكار يضطر الشاعر اضطرارا لخرق النظام اللغوي المعتاد لقنص ما ليس معتادا على القنص .

يقول الناقد الفرنسي " تيري مولينيه " : " إن حقيقة الشعر ترفض اللغة التي تريد أن تقنصها رفضا قد يصل إلى درجة التعالي والتجاوز والاستشراف ، ولعل اللغة إذ تحاول القبض على الشعر إنما تطفئ نوره ، وتخنق روحه ، وتجمد رعشته ، وإذا بدا أن الشعر ليس إلا مظهرا من مظاهر الثراء في اللغة أو قوة من قواها الخاصة ، فإن اللغة لا تستجيب له إلا بالتفوق على طبيعتها والاستزادة من الحياة النابضة ؟ (٧) .

ويصبح التأسيس للشعرية هنا ، تأسيسا للحرية والاختلاف فدائما النظام اللغوي المعياري يقنن للثابت والمتبع سواء على المستوى الجمالي أو المعرفي فنحن أسرى لغة ترمز إلى الواقع والأشياء والموجودات ، وتتركنا لا نعرف عنها إلا صورا رمزية تصنف ولا تحدد ، تصف ولا تقع على الكنه

العميق للشئ ، ولن نستطيع أن نعي وجودنا وطبيعة علاقات الواقع المحيط بنا ، إلا إذا استطعنا أن نسكن أفكارنا ألفاظنا بدقة ، ولا مناص لدى الشاعر الجاد من قران اللغة بالحرية طارحا تأسيسهما من جديد وفق رؤاه الخاصة ، ومن هنا كان الشعراء كما رأى الدكتور " شكري عياد " : " هم الموكلون بإصلاح اللغة كلما فسدت ، تتغير الأشياء وتبقى اللغة ، ومن ثم فإصلاح اللغة يعني إعطاء الأشياء أسماءها ، والاسم نفسه يتغير معناه أو تتغير قيمته ما يطلق عليه ، وبذلك تتجدد اللغة ، فاللغة لا تتجدد من تلقاء نفسها ، بل بتفاعلها المستمر مع الأشياء ، والقصيدة لا تجدد بحوارها مع مثيلاتها بل بحوارها مع الحياة " (٨) .

والحياة بالطبع أكبر من معجم " الفراهيدي " وكتاب " سيبويه " و " خصائص ابن جني " ومتون " رؤبة

والحجاج " ، ومقاييس " ابن فارس " " وألفية ابن مالك " ، الحياة أكبر من القواعد في أي صورة من صورها ،

والقواعد في جميع أحوالها ملمح من ملامح الضرورة ، والحياة في جميع صورها هي الطلاقة والحرية ، قواعد اللغة هي القوالب والمعايير ، والانحرافات الأسلوبية الجديدة أو قل تأسيس أسلوبية الجمال والحرية لا تتأتى ثمارا دانية للنحاة

والعروضيين وأصحاب المجامع اللغوية أو حتى أصحاب معاجم التطور اللغوي التاريخي فجميع أهل هذا الطراز من الفكر يراعون الثابت لا المتغير ، السائد لا المختلف والغة الشعرية إذ تمارس فعل الهدم والإنشاء ، إنما لتؤسس الاختلاف الحرفي الصيغ والأساليب والمعجم والتراكيب في ضوء الإبداع نفسه ، الذي يتمتع بالطلاقة والخيال والحرية ، شأنه شأن تجدد نبع الحياة نفسه ، وأزمة الإبداع هي في الحقيقة أزمة اللغة نفسها ، بل أزمة الحضارة كلها ، بل من الممكن رد أزمة الإنسان المعاصر في جميع تصوراته ومباحثه إلى أزمة اللغة وجهازها المعقد .

إن تحديد وعينا بالأشياء والموجودات والذات والعالم يتجرد في التحليل الأخير عبر جهاز رمزي لغوي يشيد بصورة جمعية طرائق وعينا ، وحدوده واللغة ترتبط ارتباطا عميقا بتطور نظرية المعرفة ، وتغير مفاهيم الزمان والمكان ، وانفجار بنوك المعلومات ، وتعقد شبكات الاتصال بفعل ثورة التكنولوجيا ، ونشأة العلوم البينية التداخلية ، وتهافت مفاهيم الموضوعية ، والحياد الموضوعي في العلوم ، بعد أن صار " فعل العلم ليس مجرد النظر العلمي " ، بل صار " حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساسا بفعلية نوع من التفكير

يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظة إلى الغرض إلى التحقق إلى المراجعة إلى التكذيب إلى فرص التوسيع إلى إعادة صياغة الفرض (الفروض) وهكذا باستمرار ، وكثيرا ما يسمى فعل العلم باسم " التفكير العلمي.

وقد قصدت استعمال كلمة " فعل " هنا قصدا ، حتى أنفي أنها عملية تنظيرية معقلنة فقط " (٩) . فكل عالم يرى الحقيقة من زاويته العقلية والنفسية الخاصة به ، لتنتفي بذلك شروط الموضوعية الخالصة ، فتصير موضوعية نسبية أو قل موضوعية ذاتية لقد تصدرت قائمة المنظومة المعرفية الجديدة تصورات جديدة عن دور المعرفة

وحدود الجهل . لقد تخلت المعرفة عن وهم اليقين حتى لو كان نسبيا ، وصارت محصورة في ما يمكن معرفته وما لا يمكن معرفته ، لقد صار الوعي بالجهل علما عظيما تجاه تعقد العالم وتشابكه ، وصار العلم في أعمق معاقله التجريبية والإنسانية يسلم بتجليات " اللايقين " ويعترف بالإبهام والالتباس إزاء التنوع الهائل والتعدد اللامتناهي للعالم ، وصار استخدام آليات معرفية جديدة مثل " اللاتحديد – التضاد – التشوش – اللادقة – " الفئات الغائمة " إحدى الأدوات الذهنية الجادة في التعامل مع غموض العالم وتعقيداته الهائلة ، وثمة كتب رائدة

تناولت هذه الأزمة العلمية في شتى التخصصات ، لعل أهمها خطورة فيما نرى كتب الفيلسوف الأمريكي المعاصر " فيرا أبند " الذي حاول أن يدخل الجانب الاجتماعي والإنساني معيارا أصيلا في الحكم على علمية العلم وموضوعية المعرفة حتى في أدق العلوم التطبيقية بما فيها الرياضيات البحتة " (١٠) . وبالطبع فإن كل ذلك أدى إلى تغير زاوية النظر إلى العالم المحيط بنا ، وبالتالي إلى تغير اللغة التي تعبر عن هذا العالم في الفكر المعرفي والفلسفي المعاصر ، لقد كان وكد الفلسفة القديمة أن

تتمكن من الوصول إلى حقائق الأشياء كما هي في ذاتها معزولة عن النظرة الإنسانية وطرائق وعيها بالأشياء ، وكانت هذه الفلسفات ترى للأشياء ماهيات قائمة بذاتها ، ثم تأتي علاقة الإنسان بالأشياء علاقة ثانوية تالية ، وكان دور العقل والوعي والإدراك دور المرآة العاكسة السالبة فتصير الحقيقة هي مطابقة عالم الأذهان لعالم الأعيان.

وحين أتى " ديكارت " قلب هذه الحقائق الشائعة فربط بين وجود الأشياء وجود الوعي ، فلا وجود للأشياء في غيبة

طرائق الوعي الذي يدركها إن هذا الجدل المعقد بين الشئ في ذاته ، وطرائق إدراكه ووعيه هو ما دفع بنظرية المعرفة ، ومعها نظرية اللغة إلى تحول النظرة إلى العالم المحيط بنا.

وشئ من هذا الانقلاب المعرفي أصاب جهاز اللغة الشعرية نفسه ، فلم تعد التصورات القديمة للبلاغة والنحو والصرف والمعجم – لم تعد هذه التصورات ذات قيمة في ذاتها بوصفها بني ثابتة في عالم يتغير كل يوم ، بل كل دقيقة خالقا هذا الجدل اللغوي الحي بين الحرية والضرورة ،لقد صارت الثورة اللغوية الشعرية المعاصرة رديفة الحرية والإبداع : " فثورة الشعر الحديث شأنها في

ذلك شأن الفلسفة اللغوية الحديثة والنقد الحديث ، تتطلع إلى تأصيل اللغة الشعرية وتحريرها من طغيان الأشياء والذوات ، فمحنة الإنسان مع اللغة ، أو محنة اللغة مع الإنسان أنه يضحي بالدال في سبيل المدلول ، وينسى أن الدال علة وجود المدلول فهو يتعاطى الكلمات ويظن أنه يتعاطى الأشياء ، وتتعرض له الأشياء فيتنكر لها ولا يلتمس منها إلا المسميات لأن قانونه هو ماذا يقال ، لا كيف يقال"(١١) .

إن التغير البنيوي الهائل في نظرية المعرفة قد أعاد سؤال فلسفة اللغة من جديد مما دفع بالشعراء إلى أن يعيدوا السؤال القديم الجديد : هل اللغة تمثيل للواقع أم مرآة له ؟ ، فاللغة : " عالم مبتدع وتقف في مواجهة العالم ، حتى إنها أحيانا تريد أو تستطيع حجبه وأخذ مكانه ، ليعيش أفراد المجتمع الناطق بها في إطارها هي وليس في إطار العالم "(١٢)

إن اللغة تصنف وتحدد وتؤطر وتقولب وتجعلنا نعيش في سجون عقلية وروحية وفكرية ، أما الرجوع إلى الذاكرة الشعرية لا الذاكرة الرمزية المتبعة فيفتح لنا : " أبوابا من الحرية لأنها تجعلنا نطل على نوافذ أرحب من المعتقدات والمختلفات ، وتوفر لنا عناصر منوعة لتركيبات لغوية

جديدة لم تخطر من قبل على قلب بشر ، إن اللغة ذاتها من سبل الحرية " (١٣) . ومن ثم كان صراع الشعر لدى مطر مع النظام المعياري العالم للغة صراعا بنائيا معقدا يستقطب سياقات عدة متراكبة متداخلة ، فهو صراع بين الحرية والضرورة ، بين الإبداع والاتباع ، بين السائد والمختلف ، وهو في هذا الصراع الدامي المبدع يحاول أن ينأى بالإبداع الطازج الحي أو (القدرة على الكتابة بالفعل) وليس " بالقوة " من خلال الهروب من التردي في مهاوي القوالب الجاهزة ، والأكليشيهات الذائعة ، وهي قوالب عامة ملتبسة تفقد

الإبداع طزاجته وحسيته وكينونته ، وفي هذا يقول " هيجل " بصدد حديثه عن احتياج الشعر إلى لغة خاصة للتعبير : " يمكن للشعراء إذن إما أن يلجأوا إلى الألفاظ العتيقة ، أعني إلى ما هو قليل الاستعمال في الحياة العادية وإما أن يضعوا ويبدعوا كلمات جديدة ، وبهذا يتبدى عن كبير جسارة ، وعظيم قدرة على الاختراع ، بشرط ألا يضع نفسه في تعارض مفرط مع روح اللغة.

إن هذه الجسارة الأسلوبية التي يدعو إليها " هيجل " لا يستطيعها أي شاعر بل لابد أن تتوافر لهذا الشاعر شروط عديدة منها المراس بلغة الجماعة وقواعدها ومعاييرها

وأطرها المختلفة ، والتمكن من التركيبات الجمالية ، والطرائق والمقرات التعبيرية المختزنة في الذاكرة الفنية الجمعية ، ومنها الحس اللغوي المرهف القادر على استكناه طاقات اللغة ، وأسرارها ودقائقها

بما يمكن الشعر من تعديل الموروث الجمالي الجمعي ، أو العدول به عن مجراه التقليدي إلى آفاق ابتكاريه جديدة ، تدخل به إلى ما يعرف بالقدرة على " المغامرة والتجريب " بدافع الإبداع الحقيقي الجاد ، وليس بدافع التحقق الشكلي العقيم من المصطلحات النقدية وهذا يضعنا في عمق قضايا عدة كالحداثة والوعي والحضارة والحرية ، ويدفعنا دفعا إلى

تقديم الشعراء في الخطاب الشعري المعاصر إلى شعراء مستهلكين وشعراء منتجين " فالشاعر المستهلك تابع للسائد المألوف ،مجتر للقيم الجمالية الجمعية ، أما الشاعر المنتج فهو يؤسس للحرية في جميع أشكالها من خلال اللغة الشعرية نفسها .

المغامرة الأسلوبية ومفهوم الشعرية المعاصرة :

إذا أردنا أن نبحث عن مجمل الدوافع والأسباب التي دفعت عفيفي مطر لخوض مغامراته الأسلوبية في خطابه الشعري ، وجدناها عديدة ومعقدة ، تتحرك في سياقات

متداخلة متباينة ، فمنها ما يعود إلى تقنية الإبداع نفسه لدى الشاعر ومنها ما يعود إلى التغيرات النوعية الكبرى التي طالت نظرية النقد ومصطلح الإبداع ، ومنها ما يعوج إلى هذه الرغبة الشعرية الحميمة لدى الشاعر في الإمساك باللحظة الشعرية المراوغة القادرة على تجسيد رؤاه ،أما من جهة ما جد على بنية " النص الشعري المعاصر " وجدنا هذه التقنيات الأسلوبية الجديدة :

اللبس والغموض – أسلوب التناقض الظاهري – الانزياح – التناص – المساحات البيضاء – إلغاء أدوات الربط وخلق شعرية الحالة – التركيب التصويري والصور المتراسلة

سواء على المستوى التزامني الداخلي لشعر الشاعر أو على المستوى التعاقبي الخارجي مع شعر غيره –

خلق مفهوم الفجوة – تغير أفق التوقع والانتظار – التكثيف والتبئير- تداعيات الحلم – تحقق مفهوم الاقتصاد اللغوي " . وأما من جهة ما جد على " اللغة الأدبية " في نظرة النقد المعاصرة فقد تنازعت النص الشعري المصطلحات التالية :" الأشياء والكلمات – تثبيت الدال وتعويم الدلالة ، بل إرجاؤها بشكل مطلق – الترميز

والأسطرة – انسجام المتخالف – الإيقاع المكاني – العلاقات السياقية – الموقع والوظيفة – أسلوبية الموقف وأسلوبية المقام – القصيد النص – تداخل المعقول واللامعقول – النص الكلي – النص الومضة) . فإذا انتقلنا إلى ما جد على " نظريات النقد المعاصرة " وجدنا هذا التعدد الهائل في النظريات التي قد تتقاطع أو تتجاور ، وجميعها معني بمقاربة النص الأدبي من وجهة نظر معرفية وجمالية خاصة ، فقد تغايرت أنماط الخطاب النقدي المعاصر ، وتغيرت معها طرائق الوعي بالنص الشعري أيضا ، وتعدد أنماط الشعرية ، وتعدد طرائق قياس شعرية هذه النصوص ، بما أشاع هذا الحراك المعرفي الجمالي الهائل في المشهد الشعري المعاصر . لقد تغير سؤال

الأدب في نظريات النقد المعاصرة جراء هذا التغير المعرفي الجمالي النوعي ، وأصبح التصور والمعيار الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا في غاية الصعوبة والتعقيد ، خصوصا بعد أن تداخلت الأجناس الأدبية وعبرت حدودها المعلومة إلى حدود غائمة عائمة ، تتداخل عبر سياقات مرنة معقدة توازي مرونة وتداخل العالم المعقد من حولها ، وصار مصطلح الشعرية نفسه

مصطلحا متراكبا متعدد السياقات ، فهي عند الغذامي – على وفق ما رأى وليد منير – في بحثه عن شاعرية النص عند الغذامي من خلال كتابه " الخطيئة والتكفير " (فنيات تحول النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي) وعرفها وليد منير بأنها " عملية انتهاك منظم لقوانين اللغة العادية وسننها وإحلال التوازن محل التركيز على التحاور ونقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية " (١٥).

وهي عند توفيق الزيدي: " مؤسسة على خاصيتي التحول الدلالي والإيقاعي ومفهوم الإيقاع يمثل لديه الطاقة التي يتم بها خلق مكونات النص الأدبي ، وآليات الطاقة هنا هي كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم " (١٦) ، وهذا كلام قريب مما كان يدعو إليه سيد قطب من موسيقى الأفكار والظلال التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي

نشأت فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يخول إلى فاعلية خلق للشعرية إلى مؤشر على وجودها " (١٧) ،

وفي رأي أخر دفع أبو ديب بمفهوم الشعرية إلى النقيض من كل خصائص التجانس والانسجام والتشابه والتقارب ، مما يخلق المدهش أو حس التوتر أو حس الفجوة بين مكونات النص ، ويتجسد هذا التوتر في جملة من التجليات وهي (المفاجأة – والتغاير – والتحدي – والتميز – والأسطرة) ، وهذا بالطبع يعيدنا إلى مفهوم الشعرية لدى " جون كوهين " الذي يقر أبو ديب بكتابة كتابه قبل أن يطلع عليه وهي شهادة مجروحة ليس الوقت كافيا هنا إقامة الدليل عليها ، لكن الشعرية عند الناقد السوري نعيم إليافي فهي " مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نص ما نصا شعريا "(١٨) .

والشعرية عند " جاكبسون " هي دراسة لسانية لوظيفة الشعر يتم بها تحويل أي فعل لفظي إلى أثر على وفق نسق من الأدوات التي تنجز هذا التحويل وهي التي تأول أثر الشاعر من خلال موشور اللغة ، وتتمسك بالوظيفة المهيمنة للشعر "(١٩) ، أما عند " تودوروف " فهي " إطار من القوانين

والقواعد التي تنتظم ولادة العمل الأدبي ، ورأى ضرورة البحث عن هذه القوانين والمبادئ داخل الأدب نفسه ، فعد الشعرية مقاربة مجردة وباطنه في وقت واحد.

وعند " جون كوهين علم موضوعه الشعر الذي تطورت دلالة كلمته هذه فأصبحت تعني : الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة ، ثم استعملت توسعا في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس وقد أصبحت اليوم تحتوي شكلا خاصا من أشكال المعرفة ، بل بعدا من أبعاد الوجود ، وعلى الرغم من وجود شعرية الأشياء فإن الثابت هو كون الشعر الأداة الأكثر فعالية "(٢٠) . ثم يؤسس كوهين هذا التصور وفق مبادئ جمالية متعددة : مستوى الصوت ، ومستوى الدلالة ومستوى التركيب والوظيفة ، ومن واقع التصورات الجمالية السابقة لمفهوم الشعرية نجد أننا أمام مفاهيم للشعرية ، وليس مفهوما واحدا ، وهذا راجع فيما نرى إلى طبيعة الخلفية الفلسفية والجمالية الكامنة وراء المصطلح ، فثمة علاقة معقدة متشابكة بين الشعرية وطبيعة الجهاز المعرفي الصادرة عنه شأن جميع تصورات العلم والفكر ، فالجهاز المعرفي للعصر شبكة من العلاقات المعرفية المتشابكة والمتفاعلة والتي تطبع

جميع تصورات الفكر بطابعها فيما يعرف بالنسق المعرفي الذي يمثل الروح

العلمي لهذا العصر دون سواه ،ولنا أن نلحظ هذه التواشجات الجدلية بين جميع مرامي الفكر والشعر والنقد ضمن هذا النسق الكلي الواحد ، ونستطيع أن نطبق هذا على التصور لو رحنا نكشف عن أشكال الشعرية في تراثنا النقدي والبلاغي العربي ،فلا نستطيع أن نطابق بين شعرية البديع عند أبي تمام وشعرية الاستقصاء التصويري عنه ابن الرومي مثلا ، أو شعرية العمود الشعري لدى القدماء وشعرية الأرابسك الشكلي في الشعر المملوكي إن جميع ذلك له علاقات تركيبية سياقية معقدة بطبيعة الأنظمة الفكرية والفلسفية والجمالية المهيمنة على العصر ، وأنظمة العلاقات التشكيلية والتعبيرية الناجمة عنها

وما يهمنا من العرض النقدي السابق لمفهوم الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر ، هذا المكون المعرفي الجمالي التحويلي الكامن في معظم التصورات السابقة للشعرية سواء لدى النقاد العرب أو النقاد الغربيين ، والذي تقع شعرية عفيفي مطر فيما نرى في العمق منه . فهي – فيما نرى شعرية – " سياقية تداخلية بينية متجاوزة " يلعب

فيها الخيال الخالف دورا تأسيسيا سواء على المستوى الجمالي الأسلوبي أو الحضاري في آن . فشعرية مطر أشبه بفكرة " النص التكويني المفرع " *Hypertext* في علوم الحاسب الآلي

شعرية تترامى في تكويناتها الأسلوبية إلى آفاق من التشابه والتضاد ، والتعدد والتشابك ، والتقارب والتباعد ، وتداخل التقنيات الأسلوبية والعوالم الفكرية فهي على مستوى البنية الشعرية الموازي الشعري الجمالي لمصطلح " العلوم البينية التداخلية " في نظرية المعرفة المعاصرة حيث تتراكب هذه الشعرية من سياقات بينية تداخلية مفرعة ومتداخلة ، ولن يتمكن الناقد من الاقتراب من هذه الأحراش الشعرية الضخمة الملتفة لدى مطر بغير الاحتشاد بفكرة *gr . work . grope* على مستوى الجهاز المعرفي الجمالي للناقد ، فشعرية مطر من هذا الطراز الذي أطلق عليه ناقدنا العربي القديم أبو عبيدة البكري الوزير الأندلسي في تعليقه على أبيات شعرية للشاعر الحادرة وذلك في كتابه " اللآلي في شرح الأمالي للقالي " : " نمط صعب ، نمط مخيف " فالناقد قد تصور نص " الحادرة " مخلوقا جماليا هائلا مفعما بالمشاكسة والتخفي والتعقيد ، ومصطلح البكري ، يتطابق ومصطلح "

القصيدة الهولة " لدى الناقد الإنجليزي " روبرت بن وارين " في تعليقه على شعر الشاعر الإيطالي بوياردو " " المسماه " " *Orlando immamorais* (٢١) " . وهذا النمط الأسلوبي الصعب المخيف يتوازى.

فيما نرى ، وطبيعة الأجهزة المعرفية والفلسفية المهيمنة على عصرنا الحاضر بعد أن تحولت نظرية المعرفة فيه تحولا كليا نوعيا ، واستبدلت نظاما ونسقا علميا من العلاقات والأنظمة يكون قادرا على مقاربة حقائق الأشياء لا فضها ومعرفتها ، وهذا يتوازى في نظرية المعرفة المعاصرة ، وطرح سؤال الجهل وليس سؤال العلم وقد تواشج جميع ذلك والحراك الفلسفي والفكري لطبيعة الوعي الجمالي والنقدي المعاصرين لدى مطر ، ولعل نظرة مدققة في أوجه التشابه والتقارب بين التصورات العلمية والفلسفية لنظرية المعرفة المعاصرة – والتي عرضنا لها آنفا في مدخل هذه الدراسة – وما جد على التصورات النقدية لمفهوم الشعرية يؤكد ذلك . لقد خرج الشعراء على كثير من المفاهيم والتصورات والأنظمة الغوية والمعرفية القديمة وبدأوا يغامرون ويتجاسرون في رؤاهم وفي خلق الكيفيات الأسلوبية لتجسيد هذه الرؤى .

لقد ارتبط الوعي المعرفي الفلسفي الجديد ، وما بثه من أنظمة علائقية جديدة في نظرية المعرفة المعاصرة ، بالمفاهيم الجديدة للشعرية والأدبية ، يقول " أوكتافيوباث " في كتابه " *The Homkey Gram* " " إن الرؤية الشعرية هي التي تقوم على المقاربة *(Convergence*) بين الأشياء المختلفة وفضلا عن ذلك فهي تلك التي تستجلي

الكون ليس باعتباره تتابعا من الأشياء ولكن باعتباره منظومة من العوالم في حالة من دوران (*rotation*) ، وهذه الرؤية تتأسس على التفاعل المتزامن بين نظام يبدو ثابتا متتابعا على السطح ، وآخر يمور بالدوران والتعدد في الأعماق المحركة للسطح بشكل تجريبي يقارب النموذج العلمي لنظرية(الكوانتم) المعنية بمفهوم اللاتحدد واللانظام جنبا إلى جنب مع التحدد والنظام ، حيث نجد تجليات هذا التصور

كما يقول "مايكل فاندين هوفيل " في دراسته عن المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد : " إن مثل هذه التجليات لمفهوم اللاتحدد أصبحت تستخدم في أشكال الأدب المختلفة ، وهذا نجده على سبيل المثال في مجموعة الروايات التي تنبني على نظرية الأنظمة مثل رواية بينشون وكوفر (*cover*) وديليلو (*delillo*) ومن خلال

هذه الرؤية تتحول النظرة إلى اللانظام والمغايرة من مجرد صورة تعبر عن الفوضى إلى ضرورة أساسية في عملية التحول إلى أنظمة خصبة ومعقدة ، تلك الأنظمة التي تعيد تشكيل ذواتها بشكل دائم يخضع للمراجعة المستمرة والتفاعل والحوار الديناميي بين مراكز النظام القائمة ، وأشكال المغايرة ، وهذا التجمع لمنظومة العوالم المختلفة في حالة من الدوران يقترب مما قاله نيتشه عن

الآفاق التي يمكن أن تقتحمها القدرة الإنسانية لتغيير الواقع الاجتماعي والسياسي " .

إن تحول النص في الشعرية المعاصرة من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي أو تحوله من النظام اللغوي المعياري إلى المغامرة الأسلوبية ، أو خلقه للفجوة الجمالية القائمة على التوتر بين مستويين جد متناقضين بما يخلق الحس بالدهشة والمغايرة ، كل ذلك يؤسس من وجهة نظرنا لهذا الحس التحويلي الأسلوبي الوجودي ، وما يخلقه من طاقات التحول والتطور والتغير والانسلاخ والرفض على كل المستويات الجمالية والحضارية معا ، فهو اختراق لكل الصور الرمزية الثابتة في المؤسسة الحضارية العامة ، سواء في اللغة والعادات والتقاليد والوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي إنها شعرية

الرؤية الكلية الشاملة معقدة السياقات والتداخلات ، وهي شعرية تؤسس لهذا الانزياح الأسلوبي الحضاري الكوني ، سواء كان انزياحا عن الماضي الجامد أو انزياحا عن الواقع الآني ، أو انزياحا على مستوى الوعي واللاوعي الجمعي باتجاه المستشرف الآتي.

وفي جميع هذه التحولات الكلية الشاملة تستبدل شعرية مطر بحس الإتباع حس المفارقة والخلق والإبداع ، والمخزون اللغوي المؤسسي العام ، بالجدة والابتكار الذي لا يكون إلاّ نفسه ، وتستبدل النضارة الأسلوبية الحية ، بالأكليشيهات الجمعية الجاهزة والمجاز السائد ، ومن هنا تتحول الشعرية لتكون موازيا جماليا للتحول الحضاري الخاص ، والوجودي العام ، فالنص الشعري في هذا التصور للشعرية لدى مطر ليس مجرد علاقات جمالية خلاقة على مستوى بنية الفن ، بل يبدأ بالذات ليتجاوزها ومن المجتمع ليعلو على متناقضاته (ممارسة قدرة الهدم والإنشاء معا) ويتنقل من محطات حضارية معينة ليحلم ويحدس بمحطات حضارية أخرى مجهولة ، يحدس بها من خلال قوة الخيال الخالق وما تتمتع به من طاقات التحول والعبور من الحاضر إلى المستقبل ، ومطر إذ

يصنع ذلك لا يمارسه من خلال حس الانقطاع عن السياقات الحضارية المتعددة ، وممارسة شعرية الحداثة والتجريد والتجريب الشكليين ، إن شعرية مطر تقع في العمق من شجرة الأسلاف العتيقة ، فهو ينفتح على العقيدة والفكر والفلسفة والبنية الثقافية العربية بصفة عامة ، كما ينفتح على البنية الجمالية والتقاليد الفنية المتوارثة سواء على المستوى المحلي والعالمي ، ومن هنا كانت القيمة المعرفية والجمالية للنص لدى مطر لا تقل – إن لم تزد – على القيمة المعفية

للعلوم التجريبية فالعلماء والشعراء الكبار يستلهمون حدوسا متقاربة ، ومن هنا كانت شعرية عفيفي مطر فيما نرى تختلف عن معظم التصورات النقدية التي تناولت شعريته من قبل ، وكان معظمها يتناول هذا المفهوم عنده ضمن تصورات صحفية أو جزئية أو كلاسيكية تقليدية ، أو ضمن تصورات إعلانية تصف النص الشعري ولا تقاربه في بنيته المعقدة الحية من مثل وصف شعريته بشعرية " الغرابة والعبوس "

كما كتب لويس عوض في جريدة الأهرام ، أو كما يراها محمود أمين العالم شعرية : " تتسم بالمغالاة والإغراق في الاستعارات المركبة والمكثفة البعيدة وبالانتقالات

الرمزية المفاجئة ، وبارتباط الدلالة بالسياق أكثر من ارتباطها المباشر بالمعنى المعجمي للمفردات ، هذا فضلا عن الترابط في نسيجه الشعري بين التضمين من ناحية ، والبنية والمفردات الكلاسيكية من ناحية ثانية ، والتكثيف المجازي من ناحية ثالثة ، مما يضاعف من صعوبة التوصيل في شعره إلى حد الإبهام في كثير من الأحيان ، فدائما نجد هذه المعاظلة التركيبية المبهمة التي سرعان ما تشطه إلى رؤية ميتافيزيقية متعالية للعلاقات والأشياء والتجارب "(٢٢) أو شعرية " الفيض الدلالي والغموض "(٢٣) عند فريال غزول

أو شعرية " الحلم والكيمياء "(٢٤) عند شاكر عبد الحميد أو " الشعرية البرزخية " عند عبد السلام سلام في دراسته " للخطاب الشعري عند مطر "(٢٥) ، وهو يعني بالبرزخية أن " مطر يقف في موقف المابين ، بين عالم يرفضه ويريد هدمه ، وعالم آخر يتطلع إليه ويريد أن يوجده ، وهذا يفسر لنا أيضا الصور الشعرية الملحة عند الشاعر مثل صور الهبوط والصعود وفكرة الخلق والهدم وفكرة العقم والخصب "(٢٦) .

وأخيرًا يرى " صلاح فضل " شعرية مطر " شعرية الأرابسك الشعري " ويقصد فضل بها " تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطابع العريق ، بحيث يكون استجابة لمورفولوجيا الفنون العربية ، دون الاقتصار على الجانب الزخرفي المنبثق منها ، ويحق لنا أن نتساءل : أين موقع فن الأرابسك بين التعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التجريد الفني ؟ ، إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافا بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين ، فهو لا يقدم محاكاة لما يبدو في الحياة الخارجية ولا تمثلا عضويا لخواصها الطبيعية

لكنه في الآن ذاته لا يلغي الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفي والجمالي ولا ينتهي إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفائه ، إنه يقترح حله الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى وظائفها الجمالية في قلب الحياة الخارجية ، من ثم فإنه يقع في منطقة وسط بين التعبير والتجريد لها خواصها الأصلية ، هكذا نجد شعر محمد عفيفي مطر ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب ، منهم حسن طلب وغيره " (٢٧) ثم ينتقل صلاح فضل معمما

فيرى أن العلاقة التي تربط فن الأرابسك بالتشكيل الشعري العربي المعاصر تصلح لأن تكون مدخلا جماليا قادرا علي تحديد خواص الأداء الفني في التيارات الشعرية الحداثية والمتأمل في توصيف فضل لمصطلح الشعرية عند عفيفي مطر يلحظ هذا التعميم والغموض ، فجميع ألوان الشعر الجاد لا تقدم محاكاة محضة لما يبدو في الحياة الخارجية ، كما أنها لا تلغى قوانينها الجمالية الخاصة ، بل تخلق هذا الجدل الجمالي الخلاق بين التجريد والتجسيد نرى هذا في جميع ألوان الشعر الحية الأصيلة ومن هنا فلا يصلح هذا التعريف العام الذي يقدمه صلاح فضل مدخلا لشعرية مطر التي تتمتع بخصوصيتها النافذة الفريدة ، بل إن الاختلاف العضوي العميق بين عمل

إبداعي وآخر يمثل أحد الأسباب الكبرى التي تحول دون إنشاء " مورفولوجيا " علم الكائنات الأدبية الحية " هذا على مستوى الاختلاف الأسلوبي داخل ألوان الجنس الأدبي الواحد ، فما بالنا عندما نتحدث عن النصوص الشعرية التي تشير في جميع أحوالها إلى أشياء مختلفة للغاية جماليا ودلاليا ، وهذا التصور نراه صادقا حتى لو

نظرنا إلى المبدعات الشعرية الكلاسيكية ، فالنص الشعري عالم غير قابل للتكرار

شأنه في ذلك شأن جميع ألوان الحياة التي لا تكرر نفسها أبدا ، سواء على مستوى التوائم الإنساني ، أو على مستوى أوراق الشجر فكيف نسلم بعد هذا لصلاح فضل بأن نقترح تصورا نقديا واحدا نراه مدخلا لتيارات الشعر الحداثي جميعها على اختلافاتها الأسلوبية والمعرفية ؟ ، وكيف تكون شعرية عفيفي مطر هي شعرية حسن طلب ، ينضم إليها أعداد غفيرة من الشعراء العرب والمصريين ، لا نستطيع أن نسلم بهذا لفضل إلا إذا سلمنا معه بأن النص الشعري ظاهرة طبيعية عامة لا جمالية شديدة الخصوصية والفرادة . أما من جهة غموض مصطلح الشعرية لدى " فضل " فنراه في قوله " ومن أبرز خواصه – يقصد شعر مطر بنيته الهندسية إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل (المشربية) طبقا

لمورفولوجيا منتظمة وصارمة فلا مجال فيه لأي اختراق أخرق ، أو خروج نزق غير محسوب مادة وصورة معجونة بماء واحد ، هيكل مقاطعة مخروطة بذات الشكل المدور أو المربع أو التداخل ، قد يبدو ما يتراءى من

ظلاله التصويرية عبثا أو معقولا ، غير أنه يكتسب قوامه من تشاكله وانسجامه "(٢٨) .

وهنا يبلغ مصطلح الشعرية لدى فضل أقصى مداه من الغموض واللالتباس إذ ما المقصود من كون الشعر يكتسب قوامه من التشاكل والانسجام من داخل شعرية مطر نفسها ؟! وما المقصود بدقة من تشبيه الشعرية بالمشربية الخاضعة بدقة لمورفولوجيا صارمة مكونة من المربع والمدور والمتداخل من داخل شعرية مطر نفسها ؟!إن جميع صور الكائنات الحية لا تخلو في بنيتها الحية من هذا الوصف العام الغامض ، إن صلاح فضل يجسد هنا أحد وجوه الأزمة التي يعاني منها المصطلح النقدي العربي المعاصر والتي تتمثل في الغموض والعمومية والهدر اللغوي الفادح .

وإذا أردنا أن نتحقق من ذلك فعلينا أن نتابع الناقد في انتقالته النقدية من التحديد التنظيري للمصطلح إلى ممارسته النصية

التطبيقية فنراه يجمل خواص الواقعة النصية التي تمثل تصوره السابق لشعرية مطر في الملامح الآتية :

١ـ استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة في التراث .

٢ـ توظيف الطباق عبر تقنيات الإبدال النحوي والدلالي .

٣ـ تناسق الظلال اللونية والموسيقية في بنية هندسة القصيدة (٢٩) .

ويدهشنا هذا التصور النقدي ثانية فنقول : هل هناك نص شعري جيد لا يمارس هذه التقنيات الأسلوبية في شعريته عبر جميع عصور التقاليد الشعرية العربية . لقد أدهشت شعرية مطر النقاد جميعا ، وأربكت أجهزتهم المعرفية والجمالية ، ودفعت بهم إلى محاولة تحجيم النص الشعري المطري البالغ الفرادة داخل أطر وحدود التصور الاصطلاحي الموضوعي الممنهج ، وهذا يكشف عن صدور النقاد السابقين في معالجتهم لشعرية مطر عن تصورات مصطلحية ثابتة أكثر مما صدروا عن تصورات نظرية قادرة على التكييف والتطور والجدل من خلال الممارسة النصية التطبيقية داخل حدود النص ، وليس داخل حدود المصطلح النقدي .لكننا نرى أن إنتاجية الشعرية لدى محمد عفيفي مطر تمثل قدرة بنائية اتساقية ولااتساقية معا تتشابك فيها القدرة على الإيجاز

والتجاوز والحرية من وجوه شتى فهي عودة باللغة المألوفة الشائعة إلى تجريبيتها الأسلوبية والوجودية الأصيلة وإعادة الشعر إلى ينبوعه اللغوي الجمالي الخلاق ، وإعادة للوعي الإنساني من التسليم المذعن إلى الدهشة المناورة ، والأصالة المنتجة ، والحرية المقتحمة .

إن الكتابة لدى محمد عفيفي مطر فعل خلق وحرية ، ومن ثمة كانت صراعا كادحا ضد الضرورة في جميع أشكالها : الأدبية والثقافية والسياسية والوجودية . إن هذا الجهاد اللغوي الفادح ضد ضرورة المادة اللغوية السائدة ، هو القادر وحده على خلق حرية النص الشعري من جهة ، وحرية المتلقي من جهة ثانية ، وحرية الواقع الحضاري من جهة ثالثة ، أما من جهة جدل المتلقي بين الحرية والضرورة في تلقيه النص الشعري فهو إذ يتلقى النص يستنفر طاقاته الجمالية والمعرفية والخيالية حتى يضع النص الشعري حيث تكمن رسالته الفنية المبتغاة وهو إذ يتصارع مع النص في أثناء وعيه به قد يجلب إليه ما ليس فيه ، أو قد يخرج منه ما فيه ، أو قد يحوم حول حماه دون أن يقع فيه ، وفي جميع هذه الأحوال يمارس القارئ لمطر حريته في أقصى حدودها الممكنة .

صوغ الجموع الغريبة النادرة :

دائما الشاعر المعاصر معني ، بلغة انقلابية جديدة تخرق السائد ، وتخلق الغريب حتى يعيد للغة جوهرها الأصيل ، وللوجود الإنساني أصالته وحريته وقد كانت الجموع الغريبة النادرة أو التي لم ترد في المتن اللغوي المعياري إحدى صور هذا الاختلاف الأسلوبي ، وهي تمثل إخصابا لغويا ، والإخصاب اللغوي يحدده محمد العبد بقوله : " الإخصاب عبارة عن بث شحنات وجدانية ونفسية في بعض الألفاظ الجامدة لتزود اللغة بإمكانيات تعبيرية جديدة ، وتغدو المشتقات الجديدة مثيرات لغوية مهمة في النص ، تتمتع بقيم أسلوبية عليا لما تقدمه من إمكانيات للتعبير عن المعنى تعبيرًا حركيًا أو تصويريًا جديدًا"(٣١).

نضيف إلى ذلك قدرة الشعر والشاعر على حيازة حريتهما المفقودة في الإمساك بالإحساس البكر الشارد المستعصي على التحديد ، وبذلك يفتح الشعر بانحرافاته الأسلوبية كوى لغوية مستحدثة تؤسس لوعي إنساني جديد .

ويقول (محمد عفيفي مطر) في ديوانه :

" رسوم على قشرة الليل " :

أثمرت في " الروابيع "(٣٢)

فالمتأمل في " إثمار الروابيع " يحس هذه الطلاقة الخلاقة في الطبيعة يعضدها هذا الانسياب الصوتي الممدود في صيغة (الفواعيل) فكأن الربيع قد انطلق من جسده المحدود لينبثق في الوجود كله في صورة مطلقة غير محدودة ، توحي بها هذه الصيغة الصرفية الممتدة (الروابيع) ، إن الشعراء يجاهدون باستمرار مادة لغوية مغلقة بالقواعد والمعايير ليقنصوا بها حالات شعورية منفتحة على الكون كله .

الاشتقاق المبتكر من صيغة فعلوت :

فقد وردت كلمات (الرهبوت – الطمعوت – الظلموت)

يقول الشاعر عفيفي مطر :

والشاعر يستجلي حمأ الصرخة المضيئة

ومقام القصيدة بين الماء والطين

يحدق في أعلام ملكوته وانتماءات دمه

ويشاكس جبروت السيف بصدره العاري ويجالد القبائل بالقصيدة (٣٣) .

وهذه الصيغة المبتكرة (فعلوت) تأتي للمبالغة والسعة في الشئ حين يبلغ ذروته ، وتأتي هذه الصيغة في صور اشتقاقية توليدية مبتكرة لدى مطر عندما تبلغ اللغة سقفها النهائي فتخرج عن طاقتها وتتفوق على نفسها في هذه الصيغة المبتكرة ، وأظن أن الوزن الصرفي للصيغة قد سرى إلى اللغة العربية من اللغة السامية القديمة .

ـ الاشتقاق من أسماء الأصوات : (هزيم)

يقول عفيفي مطر :

تجرفني النار ، يتهزم صوت في الأغوار

ـ يطردني عبر مهالك نفسي (٣٤) .

وفي هذا الاشتقاق المبتكر يقبض الشاعر بخياله السمعي اللغوي على هذا الاشتعال الشعوري المعتمل في داخله ، فينقل إلينا هذا العالم في هذا الاشتقاق (يتهزم) بأصواته الانفجارية في حروف (التاء ، والزاي والميم) الذي يسمعنا ضجيج قارة الأعماق الشعورية واللاشعورية المتأججة في عالمه ومن المعروف في تراثنا البلاغي والنقدي أن العرب

تشتق بعض الكلام من بعض ولكن ذلك لا يطرد فيه القياس ، وابن فارس اللغوي يرى أن "الكلمات الدالة على الأصوات وكثيرًا من أسماء البلدان والأعلام والأماكن والحروف"(٣٥).

ونظرا لأن الصوت أعرف إرثا من المعايير والقواعد الصرفية والنحوية ، التي نشأت متأخرة في عصور التدوين ، وأن اللغة الإنسانية نشأت أصلا من الأصوات الطبيعية وسارت في سبيل التقدم والرقي شيئا فشيئا تبعا لارتقاء العقلية الإنسانية ، وتقدم الحضارة ، فإن الشاعر المقتدر هو الذي يخرج على أصول هذه القواعد بغية تجسيد رؤاه ومرامي خياله . ولعل عدم اطراد القياس في الحكايات الصوتية كما يقول ابن فارس وغيره مثل ابن جني من علمائنا القدامى ، لعل ذلك راجع إلى كونه من مبتكرات الانفعال النفسي الإنساني عندما يباشر الإحساس بالأشياء بصورة عفوية مباشرة ، ولعلنا نستحضر صورا من المغامرات الأسلوبية الصوتية لدى القدماء حيث نجد عبارة " غدائره مستشزرات إلى العلا " لدى امرئ القيس ، وهي العبارة التي كانت مثال جدل نقدي واسع بين النقاد والبلاغيين واللغويين القدامى ، ولكن ينتصر الإبداع في النهاية ، فالشعراء هم أمراء الكلام كما قال قديما الخليل بن أحمد

الفراهيدي وسيبويه ، فالمتأمل في صوت الكلمة لدى امرئ القيس يلحظ قدرة الشاعر على تجسيد هذا الشعر الغجري الملتف النافر في أعماق هذه الكلمة الملتفة المتداخلة مثل خصل الشعر المتشابكة الملتفة ، وقل مثل هذا في (اطلخم – واقعنسس – واسلنطح الشئ) ، إلى آخر هذا الطراز الذي وقف أمامه ابن فارس وقفة شجاعة فقال بأن هذا " الكلام مشتق على غير أقيسة العرب وربما يكون مشتقا ولم يصل إلى معرفته ، وقد يكون اشتقاقه خفيا جدا "(٣٦) .

وهل ثمة شئ أخفى من الشعرية على عالم اللغة الخاضع لقواعده ، ويظل الشعر قادرًا على الانتقال بالمادة الكثيفة الغليظة من الحجوم إلى الجسوم إلى الرسوم إلى الموسيقى في النهاية ، وهي العالم الذي يدركه الوجدان ولا تؤديه الصفة وهنا يلتحم الحس الصوتي المبدع بالشعرية الخلاقة.

حيث يسيطر الشعر بوصفه مغامرة روحية خلاقة على الحسي فيخضعه لرؤاه البعيدة ، وهذا ما نراه لدى مطر في قوله :

- اشتقاق صل (يصل – صلصلة) :

يقول محمد عفيفي مطر :

أي سكينة هذي التي ابتلت بروح الماء

جلجلت المآذن ، قلت : مسرجة وبحة ظلمة في خيط مسبحة الدهور وغيمة ترغو أم الإبريق (صلصلة) من الظمأ المفضض في العراء (٣٧) .

إن الشاعر محمد عفيفي مطر في الصورة الشعرية السمعية السابقة (أم الإبريق صلصلة من الظمأ المفضض في العراء) يتحول عالم الإبريق المادي إلى محض صلصلة لاهثة في هجير العراء الفضي (ولنتذكر هنا المجاز الرومانسي) لدى الهمشري في تعبيره عن العطر المجنح الشفقي ، وينبوع لحن في الخيال مفضض).

وذلك في قوله عن أحلام النارنجة الذابلة :

خنقت جفوني ذكريات حلوة	من عطرك القمري والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري	ينبوع لحن في الخيال مفضض

ولنتذكر أيضا بيتا جميلا لدى الشنفري بلغ به الخيال السمعي لدى الشاعر شأوا بعيدًا ، وذلك في قوله عن " القطا " :

وتشرب أساري القطا الكدر بعدما   سرت قربا أحناؤها تتصلصل

ولقد كان مطر ممن وعى شعرية الصعاليك وعيًا دقيقًا مما سنعرض له بعد قليل ولكن ما يشدنا هنا أن الصورة السمعية السابقة لدى مطر ، تقربنا من صلصلة أحناء القطا في هجير الصحراء ، حتى لنرى في بيت الشنفري أن باقي الوحدات الجمالية والتركيبية والصوتية قد جاءت لتتواشج مع هذا المركز الجمالي المشع في البيت كله والمتمثل في الخيال السمعي المركوز في الفعل المضارع اللاهث (تتصلصل) وما يتخلله من تضعيف صوتي يطيل أمد العطش اللاهث بما يرسم خيالا صوتيا بارعا في تجسيم موران الصلصلة الداخلية للظمأ في جوف القطا جراء معاناة الصدى ، فالامتداد الصوتي المضعف هو الموازي الجمالي الرمزي لامتداد العطش اللاهث ، بينما

لدى عفيفي مطر لا يأتي الاشتقاق الصوتي فعلا مضارعا بل مصدرًا مضافا إليه تاء التأنيث ، وربما كان ذلك من سمات اللهجة العامية المصرية ،لكن تعبير الشاعر بالاسم بديلا عن الفعل المضارع عند

الشنفري في بيته السابق ، يعمق من خيال الصورة السمعية لدى مطر ، إذ يتحول الوجود المادي للإبريق إلى محض وجود سمعي تصويري غير محدود ، إذ يختزل الإبريق كيانه المادي كله إلى محض صلصلة لاهثة لا يقر لها قرار ، ولا تنتهي إلى حد معلوم .

ولعل الذاكرة الشعرية المطرية تختزن المجازات الصوتية والمرئية لتراثنا الشعري القريب والبعيد حيث تمتد بنا صورته السابقة إلى صورة شعرية صوتية مشابهة في التراث الشعري الجاهلي تتمثل في شعرية الذئاب لدى الشنفري في " لاميته الشهيرة "حيث يصورها بقوله :

فلما لواه القوت من حيث دعا فأجابته نظائر نحل أمه

مهلهلة شيب الوجوه قداح بكفى ياسر تتقلقل
كأنها

وهنا نلحظ البراعة الصوتية لقدرة الشنفري الخيالية في إصاخته لأنساغ الصوت الدفينة في الذئاب ، حتى لنراه يجرد

وجودها كله إلى طاقات صوتية خيالية قادرة على تجسيد نحولها المميت ، وذهولها الضارع من وحشة الصحراء المترامية ، فهي " نظائر نحل ، شيب الوجوه ، تختصر إلى مجرد قداح تتقلقل " لقد تحولت الذائب الجوع المغتربة إلى حفنة من العظام المتصلصلة ، ولم نكن قادرين على تصور ذلك لولا رهافة الخيال السمعي لدى الشنفري ، وشئ من هذا الطراز الصوتي البالغ الرهافة نجده لدى ذئب البحتري أيضا في استجماعه عالمه المشحون بالقلق والجوع والخوف والحقد في هذه الأصوات :

يقضقض عصلا في أسنتها
كقضقضة المقرور أرعده الردى البرد

وأغلب الظن أن الشعراء المعاصرين خصوصا الجادين منهم ، كانوا على وعي دقيق بالقيم الصوتية الهائلة في تراثهم الشعري ، وقد كان محمد عفيفي مطر أحد هؤلاء الشعراء ، لذا نراه مجليا في صورته السمعية السابقة المتمثلة في" والإبريق صلصلة من الظمأ المفضض في العراء " التي حاول القبض فيها على روح المادي حال تصلصل جوفها ، وانغمارها في ذهول الحاجة ، والتنازع اللاهث بين الموت والحياة إن تسمع الشاعر للإيقاع الخفي للموجودات والأشياء

دفع به إلى جرح قشرة الحياة السطحية المرئية ، والانغلال بعيدًا في حواشيها السرية غير المرئية ، مستثمرًا الطاقات الصوتية الكامنة في السلم النغمي للألفاظ محاولا تشقيقها ، وتطويعها بعيدا عن أصولها اللغوية المعيارية ، بما يقربنا بما يعرف بالأسلوبية الصوتية وهي تؤسس لسلطة الاختلاف الأسلوبي عن البنية الصوتية المعيارية وقد برع " محمد عفيفي مطر " في هذا الطراز من الابتكار الصوتي كل البراعة ، فالشاعر يعدد من صور الخلق الصرفي في بنيته الشعرية بين الأسماء والأفعال والصفات وأسماء الزمان والمكان ، ولعلنا نقع لديه على هذا الطراز الصوتي البديع في الابتكار الاشتقاقي في صيغة (جلجلوت) .

(اشتقاق صيغة جلجلوت) من فعل الصوت (جلجل) :

وهي صيغة صرفية لم تعهد عن العربية وأطرها الصرفية المعهودة ولعلها تكون قريبة النسب الصوتي بصيغة فعلوت ذات البنية الصرفية السريانية ، لكنها تظل تحفظ لنفسها حق الابتكار والاختلاف الأسلوبي ، يقول الشاعر في مطولته الرائعة :

إيقاعات الوقائع الخنومية "

شعب خنومي ، وجيش مشترى من صيد نخاسين ، والباشا يقدم في رطانته جلائبه.

الطواشي ، القضاة المخبرين ، السادة الخصيان ، أعيان التسول .

" جلجلوت " المنبريات الزواني ، البزرميط المدعى .

درع من الشرق المفتت ، والسيوف مباعة كي يملك الغرب الرقاب .

بين الرميلة وانفساح القلعة انتشرت وحوش الطير .

إن دم الذبائح يستثير الطير قبل ملاحم الموت .

البنود على رءوس الجند .

(هل يدري الخليفة أن هذا السيف مرتهن : معه .

زمنا ، وأزمنة عليه) (٣٨) .

إن اشتقاق مطر المصدر " جلجلوت " من الفعل الرباعي الصوتي (جلجل) يدفع بالصخب الإعلامي الزائف الذي يؤسس لوعي السلطة إلى حده الأقصى من الزيف والمراوغة وتأسيس شروط الحقيقة على القهر والوهم والمصادرة ،

ولعل الصيغة الصرفية المبتكرة قريبة النسب بصيغة " فعلوت " (رهبوت وظلموت) وهي صيغة سريانية قديمة ، ومطر يمتح من وعي موسيقي مترع بالأصوات الظاهرة والباطنة وهو يعيد تأسيس شروط الحقيقة وفق رؤية شعرية انقلابية تخرج على النسق اللغوي الرمزي المعتاد في " جلجل " ليصير صوت السلطة الغاشمة جلجلوتا زائفا يستمد مصداقيته من تسلط الصوت المدوي ، وليس من همسات الوجود الحي المنتج.

ومطر هنا يعود بنا في اشتقاقه المبدع لهذه الصفة إلى ما أشار إليه ابن جني قديما في باب " قوة اللفظ لقوة المعنى " ، فكل تحول في بنية اللفظ الصرفية يوازيه تحول في معناه ، وهو ما يكسب الدلالة قوة تتفاوت من حالة إلى

حالة تبعا لدرجة الانحراف الأسلوبي عن الصيغة الصرفية المعتادة ، إن خلق الاستطالة الصوتية السابقة في " جلجلوت " هو خلق لحقيقة شعرية مناوئة للحقيقة السلطوية السائدة والتي صارت حقيقة بحكم شيوعها وليس بحكم شرعيتها ، عندئذ يعيد الشعر للغة صدقها الحميم بأن يخلع عنها شيوعها الرنان الأجوف ، ولعل الترامي الصوتي الأصيل في صيغة " جلجلوت المنبريات الزواني " يستحضر غائبات الوجود وخفيات الضمير ، مثل زمزمة وترانيم الكهان القدامى في استحضار

الروح الغائبة للموجودات والأشياء ، فالشعر يخلق من الأصوات أكثر مما يخلق من دلالات الكلمات . إن مطرا لم يعد مكتفيا باختيار أجود الألفاظ في أجود نسق كما كان حال البلاغة الرومانسية بل أضاف إلى ذلك إطلاق يد التحوير والتبديل في بنية اللغة نفسها لتقول ما لا يقال ، كي يحدث التأثير العميق في نفوس وعقول قارئيه من جهة ، وزلزلة الترميز السلطوي للغة من جهة ثانية .

إن إيثار مطر لاختيار أسلوبي خاص دون سواه ، معناه إحساسه العميق بقدرته على التأثير ، ولعل اشتقاق هذا الاسم " جلجلوت " من " أفعال الأصوات " ينشر في وجداننا تعدد سياقات الصخب اللغوي المخادع المحيط بنا

ليلفتنا عن الحقيقة إلى وهم الحقيقة المتدثر بهذا الجلجلوت المدوي ، فالغرابة اللغوية في هذا الاسم الصوتي ، تكافح الغرابة الخبيثة " لهذه السلطة الرمزية المناوئة للشعر والشاعر ، إنها سلطة لغو لا لغة"(٣٩) سلطة شقشقات منبرية سفسطائية تحجزنا عن اللغة المستقيمة المنتجة.

يبلور الشعر ذلك في هذه المفردة المبتكرة جلجلوت . إنها سلطة شعرية تناوئ سلطة اللغو الشائع ، وبذلك فالشعر كما يقول فاليري يكسر فينا الاستخدام العادي للغة ، ومن ثم نستطيع أن نواجه الأشياء . كما هي عليه في الواقع بغير

توسط بقدر الإمكان – من قبل حجاب اللغة الذي يقيدها في مفهوم ضبابي أحيانا (٤٠) .

إن هذا الجلجلوت المدعي في منبرياته " الزواني " أوسع كثيرًا من الجلجلة التي اعتدنا على القياس عليها في لغتنا المألوفة التي حبست الحقيقة فيما اعتاده التعبير اللغوي الشائع أن يقوله ، بينما الحقيقة أكثر حيوية وتدفقا من قواعد اللغة وضرورات المعجم وقوالب الأبنية الصرفية والنحوية معا ، ومن ثمة يمكننا أن نقول بأن الشعر في ذروة تشقيقه للغة يخضعها إلى أن تقول ما لم تعتد قوله ، حينئذ تبدع اللغة أزهارا لغوية جديدة سواء في أفعالها أو

مصادرها وأسمائها من أجل شق كوى جديدة للوعي الإنساني فالشعر في انحرافه عن البنية الصرفية للغة المعيارية وخلقه للغته الخاصة يمارس في الحقيقة مهمتين أساسيتين في الحياة : مهمة التحرر ، ومهمة التحرير ، تحرير اللغة وقواعدها ومعاييرها من ربقة النظام المعياري الثابت المعتاد ، ويوازي ذلك تحرر لوعي الإنساني نفسه على كل المستويات الوجودية ، والشعر إذ يمارس هذه الوثبات الأسلوبية الخلاقة يؤسس قواعده الخاصة ، ولن يستطيع علم اللغة ولا فقه اللغة بقواعده ومعاييره وتصوراته التي تقنن للصواب والخطأ –

لن يستطيع جميع ذلك أن يعلل أو يفسر هذه الوثبات الأسلوبية الاشتقاقية الخلاقة التي يثبها الشاعر على اللغة باللغة نفسها ، وربما ترمي لنا القواعد المعيارية ببداية الخيط في وعي الاختلاف الأسلوبي.

لكنها لا تستطيع بحال من الأحوال أن تستشرف مرامي الخيط ومطامحه في الاشتقاق السابق ، ولا يمكن تفسير بلاغة الابتكار ببلاغة الأفكار والمنطق فالانتقال من إطار قديم إلى إطار جديد لا يعد عملية يجب دراستها من منظور منطقي لأنها في جوهرها ليست عملية عقلية

بصورة كلية ، ولا حتى بصورة أساسية ، بل تدرس من منظور سيكولوجي وسسيولوجي "(٤١) .

إن الشعراء في وثباتهم الخيالية الخلاقة في الإمساك بروح الحقيقة المتأبية بطبيعتها عن كل تصور عقلي مسبق ، فنحن نعيش باستمرار في حدود لغوية متعارف عليها ، ترسم لنا حدود الحقيقة التي يجب أن نعيشها ، ومن ثمة فنحن مسجونون في سجون فكرية وشعورية من نوع ما صنعته القواعد والأطر اللغوية ونحن لا نعي بأننا مسجونون بحكم العادة ، لكن الشعراء عندما يصدموننا باشتقاقاتهم الخارجة عن النظام اللغوي المعياري ، يخرجوننا من سجون القواعد إلى رحابة الحياة . وفي ممارسة هذا الخروج ننشق آفاق

الجدة والدهشة والغرابة فإلف الآذان للأسماء والأفعال والأبنية الصرفية المعهودة يفقدها كثيرا من المعنى ولابد للشاعر والشعر أن يستقيا من نبع متجدد ، فالشعر كما يقول محمود السعران " يقع على هذا النبع في غريب الألفاظ ، وقد تكون الغرابة نتيجة الجدة أو الندرة أو أن الكلمة أجنبية أو محلية أو صعبة أو مركبة ، أو غير مألوفة الاشتقاق "(٤٢) .

ولعل هذا ما حققه عفيفي مطر في اشتقاقاته المبتكرة من أسماء الأعيان سواء كانت عربية أو معربة أو دخيلة . وهو ما سنعرض له في الورقات التالية .

الاشتقاق من أسماء الأعيان العربية والمعربة والدخيلة :

لقد تعددت صور هذا الاشتقاق وتنوعت في المشهد الشعري المعاصر لدى شعراء الوطن العربي من محيطه إلى خليجه ، كما تعددت الصور البنائية الصرفية لهذا النوع من الاشتقاق بما يكشف عن ثراء لغوي خصيب في المعجم الشعري المعاصر ، ولعل ذلك الخروج الصرفي الأسلوبي في بنية الاشتقاق له علاقة متعددة السياقات بالشعرية المعاصرة ، وتغيير مفهوم الشعر لدى الشعراء ، واستيعابهم العميق لمفاهيم الحداثة سواء على المستوى اللغوي ، أو المستوى الثقافي الحضاري العام . لقد تصور الشعراء الشعر نوعا من

الفعل الوجودي فهو ليس استهلاكا لفظيا بل إنتاج لغوي وجودي معا ، ولم يعد الشعراء المعاصرون يستنيمون " للهذر اللغوي " غير المحسوب في التعبير ، بل توجهوا إلى نوع من الأداء اللغوي الصارم نستطيع أن نطلق عليه " الاقتصاد اللغوي المنتج " والاقتصاد اللغوي نجده في المفردة كما نجده في التراكيب والأبنية الصرفية والصورة الشعرية ، لقد عاش الشعراء جوا حضاريا مغايرا لكل المراحل الحضارية السابقة ، فهم يعيشون عصرا معقدا كل التعقيد عصر التقنيات التكنولوجية الهائلة التي غيرت كثيرا من المفاهيم الكبرى كالذات والزمان والمكان والفراغ واليقين والعلوم البينية التداخلية والتعددية والاحتمالية كل ذلك قد أسس لخطاب معرفي مغاير جذريا لما سبقه من تصورات ، بل مناقض له أحيانا ، بما يعيد به تأسيس الوعي الإنساني وفق مفاهيم الاحتمالية والنسبية لا المطلق ، المغايرة لا المشابهة ، الهوامش الفعالة لا المراكز المستعلية ، الطليعة العاملة لا المجموع الآمن في سربه ، المخالفة المبدعة لا الإجماع التابع ، الأفق المفتوح المتعدد السياقات ، لا الأفق الأوحد المغلق ، الطلاقة المبدعة ، لا العقلانية المحددة الصارمة.

وكل ذلك قد انسحب بدوره على علاقة الشعراء باللغة وتصوراتهم للتراث اللغوي والصرفي والمعجمي والدلالي بصورة عامة ، وكان من جراء ذلك أن اختفت النزعة اللفظية الإنشائية وحلت محلها نزعة " الاقتصاد اللغوي المنتج " اختفت ظاهرة اللفظية والسطحية والكلام الكبير العائم الذي يكتفي بالسطوح دون الأغوار وقد اختفت على إثر ذلك السلبية اللغوية ، والتبعية التعبيرية ، والاستهلاك الفج للمعايير السائدة ، دون خروج عليها ، لقد خرج الشعراء على كثير من المفاهيم والتصورات والأنظمة اللغوية والمعرفية القديمة ، وبدأوا يغامرون ويتجاسرون في رؤاهم وفي الكيفيات الأسلوبية لخلق هذه الرؤى ، ولقد رأينا كيف عد " نزار قباني الكتابة الشعرية عملا ثوريا انقلابيا ، ورأى محمد عفيفي مطر الكتابة تأسيسًا وتجسيدًا ، فهو في قصائده يكتب الجوع والأرض ، فللكلمة عنده قداستها وفعاليتها ، وهو ضد الكلام المهجن ، يبحث عن لغة تشعل النار في الحطب "(٤٣) .

كما رأى " يوسف الخال " أن أزمة الحياة العربية إجمالا هي " أزمة لغة كما هي أزمة عقل ، ومهما طال الوقوف في وجه الحياة فلابد عاجلا أو آجلا من الانصياع إلى نواميسها ، وإلى

أن يتم ذلك يظل الأدب العربي المعاصر أدبا قديما مصطنعا محدودا لا يتجاوب مع نفس القارئ ولا يعبر تعبيرًا صادقا عن حياته "(٤٤) بينما يتحول الواقع ومعطياته ، والعالم وموجوداته إلى وجود لغوي مستقل يضاهي الواقع العيني لدى أدونيس الذي لا يرى الشعر " انعكاسا بل فتحا فليس الشعر رسما بل خلق "(٤٥) .

إن عمق المعاناة في معظم التصورات السابقة للشعراء يكمن في كيف نقنص هذا العالم المعقد المتراحب في أضيق نطاق لغوي ممكن.

أقصد بذلك النص الشعري ؟! وأين النص الشعري من رحابة العالم وتعقيده الهائل ؟! هنا تواجهنا محنة التعبير ، وأزمة اللغة ، وقد بيننا وجوها من هذه الأزمة في بدايات هذا البحث والآن نعود للشعراء أنفسهم في معاناتهم الخاصة مع بنية اللغة وقواعدها وأصولها وأطرها العامة ، فاللغة المعيارية قد تمت تصوراتها وانغلقت وفق قواعدها وصار يحرصها الإتباع أكثر من الإبداع ، في حين أن اللغة الشعرية انفتاح وانطلاق وبحث دءوب عن الخروج والانزياح عن القوالب اللغوية السائدة سواء في عصر الشاعر أو ما قبله من عصور ، أضف إلى ذلك تغير مفهوم الشعر ، بل تغير النظرية

الأدبية والنقدية معا ، فلم يعد الشعر انعكاسا ولا تعبيرا ولا محاكاة ، بل خلقا وإيجادا ، ولن يستطيع المبدع أن يصور الجديد إلا بلغة جديدة في جميع متونها سواء المعجمية والتركيبية والإيقاعية والدلالية ، وتكمن ذورة الصعوبة الإبداعية في الخلق المعجمي أي القدرة على الوضع اللغوي المبتكر ، وهذا يحتاج من المبدعين مواهب متعددة وإمكانات متعددة السياقات والتصورات ، لعل أعلاها التمكن من التراث اللغوي والشعري القديم ، واستيعابه وهضمه هضم تمثل و " استنساغ " إن صح التعبير ليصير جزءا عضويا من شعور الشاعر ولا شعوره على السواء ، ذلك أن الواضع اللغوي المبتكر هو ثورة على المتن اللغوي المعياري ، ولن تتحقق هذه الثورة في عافية وأمان ضامنين لها أصالتها الحقة إلا إذا تمت داخل معايير وقوالب وأصول اللغة المعيارية نفسها ، فلا شئ ينبع من العدم .إن الشاعر المعاصر لا يبتكر من العدم اللغوي ، بل يبتكر من الوجود اللغوي والجمالي السابق عليه ، إنه يعدل الأصول ولا يمحوها ، يطورها ولا ينفيها ، فالقصيدة العظيمة

كما يرى الدكتور " تليمة "مجلى للطرائق والتشكيلات الشعرية الموروثة وهي في ذات الوقت تعديل لتلك الموروثات وإضافة إليها ، إن القصيدة العظيمة حدث فني

فريد يحكي الأبنية المتواترة المتوارثة ويزلزل أعمدتها بما يضيفه إليها من فتوح تشكيلية جديدة"(٤٦).

ومن المؤكد أن الشاعر الجاد إذا أراد أن يكون معاصرًا بحق فعليه أن يكون تراثيا بحق ، ولقد حظيت (بنية الكلمة) في الموروث البلاغي والنقدي والشعري بنصيب وافر من التأصيل والتجديد والاختراع ، ودارت معارك نقدية خصيبة في تراثنا النقدي بهذا الخصوص ، ليس مجالا كافيا الآن لبسط القول فيها ، فلا يخلو كتاب نقدي أو بلاغي أو لغوي في تراثنا النقدي من التعرض إلى ذلك ، لكن ما يهمنا هنا هو التأكيد على أن قدرة الشعر المعاصر على الابتكار والاختراع في بنية الكلمة مرهونة بالقدرة على استيعاب وتمثل الموروث البلاغي والنقدي القديم بخصوص ذلك ، ولعل ذلك يفسر لنا بوضوح نضوب معين الابتكار لدى الأجيال الشعرية المتأخرة من شعراء الحداثة الجدد ، ذلك أنهم لا يمتلكون تراثهم النقدي والبلاغي بحق ، ومحصولهم الشعري القديم قليل ناضب ، علاوة على انشغالهم الدءوب بالخصومات المفتعلة والحذلقات اللغوية الشكلية الفارغة ، ولعل شاهدنا المؤكد على صحة ما نقول هو وقوف استشهادنا النقدي على الابتكار الاشتقاقي لدى جيل أو جيلين لاحقين

لجيل الرواد ، وهذا لا يمنع وجود وجوه شابة جديدة كانت من الأصالة بمكان لكنها نادرة بالقياس إلى الجيل اللاحق عليها ، فالأجيال الشابة المعاصرة من الشعراء المحدثين لم يفرقوا كثيرًا بين (الإبداع الجسور) و(الإبداع الاستهلاكي) فهم مستهلكون للنظريات الحداثية الغربية والعربية غير قادرين على شق حداثتهم الخاصة وفق رؤاهم الخاصة.

وبذلك فقد انكمشت لديهم الحداثة الحقيقية وتنامت الحداثة (الكربونية الاستنساخية) الزائفة حتى وإن هلل لهم بعض النقاد المعروفين في أرجاء الوطن العربي ، فليس مجرد الوعي النظري بالمصطلح الحداثي أن شعراءنا قد صاروا حداثيين ، فالثورة الحداثية الحقة لا تستورد ولا تستهلك ، ولعل عكوف الشعراء الشبان الجدد على وعي المصطلح النقدي وهجر الإبداع المنتج كان وراء هذا الانحسار الإبداعي الذي يتزايد يوما بعد يوم ، وقديما قال العقاد إن مجرد ذكر الطائرة أو السيارة في الشعر لا يعني أن الشاعر صار مجددًا ، فالشعر قبل كل شئ تجربة كادحة في عالم اللغة واللغة لن تعطي نفسها طبيعية سمحة إلا لمن تملكها حق التملك ، وراضها بالمراس والدربة كما هو الحال لدى الشاعر محمد عفيفي مطر ، وحتى لا نطيل في هذا الباب نود

بالتأكيد على ما قلناه آنفا بخصوص ربط القدرة على الخلق اللغوي لدى مطر بالقدرة على هضم وتمثل التراث البلاغي والنقدي والشعري بخصوص (بنية الكلمة) ، فكلما كان الشاعر أعلم بدقائق وخفايا الإمكانات اللغوية القديمة اتسع مجال حريته في إمداد لغته الشعرية بإضافات أسلوبية جديدة ، إن البنية اللغوية المعيارية مادة غفل ملقاة في الطريق يعرفها كل الشعراء ، وتظل هذه اللغة بأطرها وقواعدها ومعاييرها منطوية على نفسها ، ملتوية على أسرارها كالمحار البحري الدفين ، منتظرة الشاعر الجسور المقدام الذي لم يغلها مهر الكد والعرق الإبداعي ، فيشتق منها ما يريد كيفما يريد دون تردد أو وجل من وطأة الأصول والمعايير السائدة ، فإن شاعرًا واحدًا عظيمًا قادرًا على أن يهدي للغة كما تقول نازك الملائكة : " ما لم يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين "(٤٧) .

وهذا متوقف بطبيعة الحال على عمق الإطار الثقافي اللغوي للشاعر وعلى خبرته الجمالية والأسلوبية ، وطرائق صياغاته الصرفية ، بما يجعلها متوحدة وانفعاله الشعري وطبيعة رؤاه وصوره ، ومن الطبيعي أن تتفاوت القدرات الإبداعية بين الشعراء في تحقيق ذلك ونظرا لثراء المعجم الشعري الخاص

بالاشتقاق من " أسماء الأعيان عربية ومعربة ودخيلة " في الخطاب الشعري لدى محمد عفيفي مطر فقد اشتق الشاعر على جميع حروف المعجم ، ولولا ضيق المساحة المتاحة لهذا البحث لأوردت المبتكرات اللغوية المعجمية مرتبة على حروف المعجم لديه ، ولكني سوف أختار بعض النماذج الأسلوبية الدالة على هذا الطراز .

ـ الاشتقاق وبلاغة الاقتصاد في أسماء الأعيان العربية والمعربة والدخيلة :

اشتقاق " تصعلكت " من الصعاليك :

يقول الشاعر من قصيدة " خطوات مقتلعة " :

رأيتني ملتحما بالأرض في عراك

ملتحما بالشمس في عراك

ملتحما بالقمر الثلجي في عراك

فمن يخلص الأشياء من دمي المشاغب الذي " تصعلكت " خيوطه في طرق الهلاك أو يقطع الحبل الذي تشده في عنقي أصابع الأشياء (٤٨) .

لقد قلنا في مدخل هذه الدراسة أن شعرية مطر هي شعرية السياقات البينية المتداخلة ، ونظرا لتعقد هذه السياقات

وتعددها ، حرص الشاعر على التركيز والتكثيف البالغين.

فنجد بعض الكلمات لدى مطر تختصر عوالمها بأكملها حتى لنسميها النص الأصغر في تجادلها مع النص الأكبر الذي يمثل بنية النص الشعري ويكثر مطر من هذه العوالم الشعرية المشعة والمعلقة في بنية النص بما يدفعها إلى أقصى قدر ممكن من الإنتاج الدلالي ، ففي الصورة الشعرية السابقة تلعب المفردة المبتكرة " تصعلكت " في الصورة الشعرية دورًا تأسيسيًا حيث يقوم فعل المضارعة بالحركة والتجدد المستمرين في هذا التصعلك الدموي بين الشعر والواقع .

إن الشاعر يلتحم بالأشياء والموجودات ، ينصهر في دمائها وتنصهر فيه ليصير جزءًا لا يتجزأ من نبض واقعها الحي ، ويلعب اسم الفاعل المتكرر دورًا مركزيا في تخليق الصورة الشعرية حيث يأتي ثلاث مرات متشابه الصيغة متغاير الدلالة " ملتحما بالأرض – ملتحما بالسماء – ملتحما بالقمر " هذا الالتحام المتكرر يحمل قدرًا هائلاً من الإيجابية المتصاعدة بين الشاعر والواقع ،

وتتعدد هذه الحركة من الأرض إلى السماء ، ومن السماء إلى الأرض لتنطق عن فاعليتها واتساعها في وقت واحد ، ويصور الشاعر هذا العراك الدموي المقصود والخاضع لمشيئته بنمط التصعلك الكوني في صورة الدم المشاغب المتصعلك في طرق الهلاك

بدوام العراك مع واقع يناوئه ويناقضه ، ويأتي الفعل المبتكر في تصعلكت بؤرة مركزية في خلق الصورة الشعرية إذ يأتي الفعل بعد عراك وكفاح جاهدين بين الشعر والواقع حتى ينتهي هذا الصراع إلى مرحلة من النفاذ والحدة والإقدام المقتحم بين الواقع بمؤسساته المتسلطة والشعر بقدرته الناقضة لها ، وتأتي مفردة التصعلك لتنشر هذا العالم الكامل من التحدي والمناوأة داخل بنية الصورة الشعرية.

فلكل كلمة في السياق الشعري مجال من التأثيرات المشعة تختلف حسب السياق الذي ترد فيه وصيغة الفعل السابقة " تصعلكت دماي " تطلق الزمان المتجدد في المناوئة ، وتطلق معه عدة سياقات مستكنة في طواياها التصويرية ، فهناك السياق اللغوي لمعنى الصعلكة ، وهناك السياق العاطفي والسياق الموقفي ، والسياق الثقافي العام ، هنا تقوم المفردة تصعلكت بخلق بلاغة

الاقتصاد في الأداء الشعري حيث تختصر عوالم كاملة من السياقات اللغوية والشعرية والتراثية المتباينة ، إن الكلمات في الشعر أكثر من إشارات فهي تستعمل بصورة استحضارية أو شعائرية أو ثقافية فالكلمات تحمل دائما إرثا حضاريا " إن مسألة المعنى في الأدب لا يجوز النظر إليها على أنها مسألة تتعين بسهولة وإيجاز

فالشاعر يفصل لغته كما يفصل الخياط اللباس ، وإن معنى الكلمات لدى الكاتب ليست عوامل ثابتة كالحجارة وبالعكس فإن ما ندعوه معاني كلماته نتائج لا نتوصل إليها إلا من خلال تفاعل الإمكانات التفسيرية لكامل الكلام "(٤٩) .

إن الصورة الشعرية السابقة تتمركز في محورها الدلالي المشع من خلال الصورة الشعرية الفعلية " تصعلكت دماي " فالصورة تستدعي وتستحضر عبر الذاكرة الثقافية والشعرية أكبر قدر ممكن من الثقل التاريخي الكامن فيها من تاريخ الشعراء الصعاليك حيث تقترن المغامرة الشعرية لدى الشاعر المعاصر بالمغامرة الشعرية والوجودية لدى الشعراء الصعاليك القدامى ، فقد كانت الصعلكة لديهم خروجا على القيم الجائرة للقبيلة ، وتمردا على التفاوت الطبقي والمظالم الاجتماعية وتجاوزات

القبيلة ، قد بدأت الصعلكة حركة فردية ثم تعقدت حتى صارت عملا جماعيا منظما بين هؤلاء الشعراء يتجمعون ضد أعراف المجتمع الجاهلي يستبدلون بالخضوع الفروسية ، وبالانصياع للحس الجماعي العام الخصوصية والفرادة.

وتتداعى الصعلكة المعاصرة بالصعلكة القديمة في قران تتناوبه الأضداد ، حيث يناقض الشاعر المعاصر سلطة مجتمعه ممثلة في أعرافه وأسسه ونظمه التي تناوئ أحلامه

وتسلط المؤسسة الرمزية التي استبدلت الدولة بالقبيلة والحرية بالاستلحاق ، والحرية بالتعصب ، وتحقيق الذات لفرادتها الطليقة بالانغمار في العقل الجمعي العام ، ومن هنا فقد طلب الشعر والشاعر على سبيل الوهم لا الحقيقة أن يقطع الحبل الفاصل بينه وبين الأشياء إن التناقض الظاهري في الصورة يؤكد حرص الشعر على ديمومة هذه الصلة للأبد فالأشياء المحيطة بالشاعر هي دائرة انتمائه وتجاوزه في آن ، وهي الحبل السري الذي يربطه بالحقيقة الشائعة والوهم المسيطر ، المتمثل في غلبة القناع على القناعة والعشائرية المقيتة على المدنية الرحيبة ،

والمصالح التكتيكية الرخيصة،على الأهداف الاستراتيجية الخلاقة ، واجترار الاستهلاك الاستحلابي الفارغ على الإنتاج المؤسس ، ومن هنا كان طلب الشعر والشاعر هذه القطيعة طلبا مزدوج الدلالة ، فهي قطيعة منبتة في الظاهر السطحي المباشر ، موصولة في الباطن المستتر العميق ، حيث يستبدل الشعر الصورة الحقيقية المسكوت عنها ، بالصورة الوهمية المذاعة التي تدشنت في الأشياء وبالأشياء ،وفي هذه القطيعة مع المؤسسة الرمزية ، وأعرافها العامة المتبعة يتواصل الشاعر مع أعماق الواقع الأصيل الخبئ ، هو واقع فردي أصيل نصنعه بدمائنا وعراكنا كما قال الشاعر ، ونجاهد لنجعله واقعا عاما

فعالا عبر الشعر ،وهذه الصورة لدى عفيفي مطر تستدعي صورًا مشابهة من معجمه الشعري التصويري نرى هذا في هذه الصورة الشعرية من قصيدة " نوبة رجوع " حيث يقول الشاعر :

وأعاهد الموتى.

وأضحك إذ أراني أمة – وحدي – من الخلف الكثير ،
وأحبك المقلاع.

أختل للشوارد من " مصعلكة البهائم والبنات "
وخطفة الغربان للكيزان والثمر المبشر (٥٠) .

هذه الرؤيا التي تعاهد الموتى للأحياء ، وتتجانف عن الاحياء الموتى مستبدلة الوحدة الملاء ، بالكثرة الخواء حيث يفتح الشعر عينيه على الكثير ولكنه لا يرى أحدا ، تذكرنا بعناقيد الصور الشعرية المماثلة لدى شعر الصعاليك حيث يصاحبون المخلوقات والأشياء الحرة بديلاً عن صحبة الذين دجنتهم الأنظمة والقوانين والأعراف ، فالشنفري يلاحق طرائده القصية في قوله :

وكل أبي باسل غير أنني   إذا عرضت أولى الطرائد أبسل

مما يذكرنا بمصعلكة البهائم التي يطاردها مطر ، إن الصعاليك طلاب غرابة ومغايرة في كل شئ حتى في لحظة الموت يختارون المكان المتأبد العصي عن الابتذال يقول الشنفري :

ومن يك مثلي يلقه الموت خاليا   من المال والأهلين في رأس فدفد

وتتواصل المجازات والتصورات لدى مطر مع العالم الشعري للصعاليك فالشعر يترامى إلى الشعر يغتذى به عبر تقاليده الجمالية والفكرية المتعددة إن محمد عفيفي مطر مشغول بشعرية السياقات المتعددة المتباينة المتداخلة.

وهذا الاحتدام المشاغب بالأرض والسماء والقمر لدى مطر يستدعي لنا المعجم الشعري والدلالي للخطاب الشعري لدى الصعاليك ، حيث يقول الشنفري الأزدي مستبدلا انتماء المخلوقات والأشياء بانتماء القبيلة والقوانين:

أديم مطال الجوع حتى أميته — وأضرب عنه الذكر صفحا فأذهل

وأستف ترب الأرض كي لا يرى — على من الطول امرؤ متطول

فإما تريني كابنة الرمل ضاحيا — على رقة أحفى ولا أتنعل

فلي دونكم أهلون سيد عملس   وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع   لديهم ولا الجاني بما جر يختذل

وكل أبي باسل غير أنني   إذا عرضت أولى الطرائد أبسل

وأغدوعلى الجود الزهيد كما غدا   أزل تهاداه التنائف أطحل (٥١)

ثم يستبدل الشاعر بانتماء المكان القبلي المحدود انتماء غير محدود : انتماء الأرض، فيقول :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى   وفيها لمن خاف القلى متعزل

وهنا تلعب الدلالة المكانية مناط الرؤيا الشعرية في البيت ، حيث ينأى عن الأذى السياسي الذي حجم الحضن الاجتماعي للذات إلى الأرض ، المكان المتناهي في الكبر والاتساع الموازي الجمالي لتحقيق الذات ، ولا يتم النأى والمتعزل إلاّ بوجود أضدادهما في بنية المكان الطارد للانتماء ، وهنا تلعب دلالة التحول والترحال الدائم عبر الفجاج غير المحدودة في الصحاري والفيافي ، دورا محوريا في شعر

الصعاليك كله حيث تأتي الصحراء غير المحدودة موازية للحرية المطلقة ويكون المكان الصحراوي الطليق مضادا لمكان القبيلة وما تفرضه عليه من حدود وقيود ، يقول الشاعر الشنفري :

لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ   سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل

الصيغة الجمالية في البيت تدفع بنا ثانية إلى فكرة التحول والتنقل في المكان الطليق ، حيث تقترن الطلاقة بالثبات في " وهو يعقل " مما يؤكد فروسية المسير ، متمثلة في اسم الفاعل " راغبا أو راهبا " .

وكما يسير عفيفي مطر ملتحما بالسماء وبالأرض والقمر ، في الصورة الشعرية السابقة عبر أسماء الفاعل المتتالية الخالقة لنماء الصورة ، نحس هذا القران الوثيق بينه وبين الشعراء الصعاليك ، في أسماء الفاعل المتعددة في بنيتهم الشعرية ، كما يجمع بين شعر الشاعر وشعرهم هذا القران الكوني بين مطالب الأرض ومطالب السماء ، وهذا التضاد الدموي بين الدم المشاغب ضد أعراف الجماعة والرغبة الحميمة في تحرير الأشياء والموجودات من الأعراف والنظم والعلاقات الجائرة حيث تترامى الصورة الشعرية عند مطر

فمن يخلص دمي المشاغب الذي تصعلكت خيوطه في طرق الهلاك " إلى صور شعرية مشابهة في بنية شعر الصعاليك حيث يقول الشاعر مستبدلا بطرق الهلاك القبلية طرق النجاة الصحراوية والكونية :

فقد حمت الحاجات والليل مقمر   وشدت لطيات مطايا وأرحل

حيث تقع جملة الحال " والليل مقمر " بؤرة مركزية في خلق الصورة والدلالة الشعرية ، حيث يتم فعل الرحيل بالليل المبهم المتناهي في الاتساع الموازي النفسي لدى

الشاعر في طلب الحرية ، ففي الليل يتحول الوجود جميعه إلى ساحة مجهول مترام وسط اللون الأسود ولكنه مجهول تناوشه الرغبة العميقة في الإبانة من خلال حلم القصد والمسير " ففي تجربة الظلام ما يعيننا على تصور العدم ولكنه عدم مشوب بفكرة الوجود ، ذلك أن أشكال الأشياء حينما تذوب في ظلمات الليل فإن الظلام يغمر بحضرته الثقيلة كل شئ ، وعندئذ لا يكون هناك هذا أو ذاك ، بل مجرد وجود لا متحدد ولا متيقن هو أقرب ما يكون إلى العدم "(٥٢) .

ومن خلال الصراع بين الوجود المتمثل في فكرة التحول والتنقل ، والعدم المتمثل في ظلمة الليل الممتدة ، يتم الالتحام بين نور القمر الأبيض علامة الإقدام والإصرار ، والظلام الأسود رمز الدفع والتعويق ، وذلك في قول الشاعر فقد حمت الحاجات " " والليل مقمر " فنحن هنا لا نستطيع أن نتبين دلالة هذا الليل إلا من خلال اشتباكه مع نور القمر كما سبك الشاعر صورته الشعرية ، مما يعيدنا إلى الصورة الشعرية السابقة عند مطر ومدى قدرتها على الاختزال والتكثيف والاقتصاد التعبيري والإيقاعي والدلالي في صورة " دمي تصعلكت خيوطه في طرق الهلاك " .

ومن واقع التحليل الشعري السابق نستطيع أن نتبين أحد الوجوه الجمالية المهمة في شعرية مطر وقد أطلقت عليه من قبل " بلاغة الاقتصاد الشعري المقطر " والتي استطعنا أن نستجلي بعض معالمها من خلال هذه الكلمة المبتكرة في الاشتقاق " تصعلكت " وغيرها من الكلمات السابقة ، والتي جاءت محورًا تصويريا أساسيا في الصورة الشعرية ، ونحن نعرف بلاغة الاقتصاد الشعري لدى محمد عفيفي مطر بالقدرة الجمالية المرهفة القادرة على التعبير بأقل كمية من العلامات اللغوية بأعمق قدر ممكن من الدلالات وهذا لا

يتأتى للشعر إلا بإعمال التأمل في اللغة وتصفيتها من زوائدها وطفيلياتها ومتعلقاتها النثرية ، فدائما الشعرية الأصيلة تتمثل في القدرة على الإيجاز والإنجاز في وقت واحد .

إن الشاعر في بلاغة الاقتصاد يجعل اللغة تتفوق على نفسها من جهات عدة فمن جهة البناء يخلص الشاعر اللغة من علاقاتها السببية ويدخلها في عالم حدسي خيالي كلي ، ومن جهة المفردة يخلص الشاعر الكلمة من مرادفاتها فلا يسد مسدها غيرها.

ومن جهة الدلالة يدفع الشاعر بالكلمة داخل بنية شعرية مصفاة من الاستطراد اللغوي العقلي ، والتداعي التصويري الواعي ، إنه يجعل من الكلم برقا كونيا تستغني به اللغة عن التكرار والتلكؤ والتريث ، وتنحو باتجاه الدقة والسرعة والإيحاء ، وهذا يذكرنا بفن " البرقيات في تراثنا البلاغي والنقدي القديم " حيث عرفها العلامة أحمد تيمور في كتابه عنها بقوله : " والبرقيات هي لفظ محدد يستغني به صاحبه عن الجملة والجمل والبرقيات هي الكلمات الخاطفة السريعة التي يستغني بها صاحبها عن التكرار في الكتابة على نحو ما كان عليه أكبر الكتاب وأرباب الرسائل ، وتكون البرقيات تلميحا لما يجب أن تكون عليه البلاغة فالبلاغة الإيجاز كما

عرفها بعض الأقدمين ، والبلاغة هي القول الذي قل لفظه وغزر معناه كما عرفها البعض الآخر ، والبلاغة هي الصمت عن بعض الكلمات والجمل لأن في العبارة البليغة الموجزة ما يدل على هذه الكلمات وهذه الجمل "(٥٣) .

وإذا سلمنا بأن اللغة هي الفكر نفسه ، وليس ما يعبر عنه هذا الفكر ، أدركنا أن الدقة اللغوية دقة فكرية ، وإذا كنا نعيش في زمن من أخص خصائصه الاقتصاد في كل شئ في الحركة والجهد وذلك لتزاحم الأعمال وضيق الوقت

فكل منا يريد أن ينجز أكبر الأعمال في أقل الأوقات ، فهذا يعني أننا بإزاء بلاغة جديدة نحب أن نؤكد عليها دوما ، فلم يعد الوقت متاحا لكي نسجع ونترادف ونطيل ونطنب ونستطرد . إن العالم اليوم يدخل شبكة من العلاقات الحادة والسريعة والمكثفة في وقت واحد ، وحدث نوع من القران والتداخل بين رؤيا الشاعر وتصور العالم كما بينا في مدخل هذه الدراسة بصدد تعريفنا لشعرية عفيفي مطر.

وهنا نؤكد ثانية على ما تصورناه آنفا من هيمنة النسق الفكري والجهاز المعرفي للعصر على كل نشاطاته ومرامي تصوراته سواء كانت جمالية أو معرفية أو تجريبية فروح العصر كالأواني المستطرقة ، تترامى إلى كل مناحي التفكير فيه ، وإذا كانت الحقيقة تكمن في العلاقة المعلقة والمظنونة

بين أطراف عقلية ونفسية وروحية متكثرة ، أكثر مما تكمن في طبيعة هذه الأطراف ذاتها فقد لزم على الشاعر أن يواكب هذا التصور المعاصر ، ويبحث عن هذا التكثيف والتركيز المستمر ليلم العالم المتعدد في ربقة اللفظ الواحد ، وإذا كانت القدرة على الاختزال والتركيز

والإيجاز هي المثل الأعلى للقانون العلمي التجريبي ، فهي كذلك يجب ان تكون إحدى السمات التعبيرية في النص الشعري المعاصر ، وإذا كانت الصنعة الدقيقة هي التي تريك الإحكام الدقيق شيئا عفويا ، كذلك يجب على الشعر المعاصر في اشتقاقاته الخلاقة وكما رأينا صورا منها لدى مطر أن يرينا العالم كله في المفردة الواحدة أو يختصر الغابة في الورقة ، والمحيط في القطرة ، والأفق في الشعاعة .

اشتقاق (طلسمه) من (الطلسم) :

يقول " محمد عفيفي مطر " :

واخطف فتاتك من بين الشخوص

ولا تحلل جديلتها

حناؤها الرصد

والسحر نفث من يد الزجاج طلسمه في نقطة من عنبر

والفن أرجها – فاحلل بعشقك ما بالسحر ينعقد (٥٤) .

اشتقاق (ظلمائيل) على وزن (عزرائيل) وهي دخيلة :
يقول محمد عفيفي مطر في مطولته :
" سهرة الأشباح " :
أتينا من سماء السحر والتعزيم والتنزيل
نبشر بالحقيقة في زمان القحط والتضليل
نبشر في زمان الحق بالتهديم والتعطيل
ونرفع في المحافل شارة وعلامة
لقدوم (ظلمائيل)
(لظلمائيل) عينان
(مرمدتان) بالشمس القديمة
والسديم الأول المجهول في نقالة الخلق .
مفتحتان في الأرض التي لم تختمر طميا
ولم تخضر صحراء
وتائهتان تحت مجرة الفوضى
ومعتمتان تركض فيهما نار الدهور
وتمطر السحب القديمة ظلمة ورؤى وأضواء

له شفتان من شجر اللغات ومن جذور الشعر والصمت

له قلب تفجره خيول الحب والمقت

فينفض في ترائبه دما مستقطرا من غيمة التعزيم والكيمياء

به ماء العناصر فيه سر المزج والخلط

وفيه المعجم الأبدي للأسماء (٥٥) .

إن ابتكار " عفيفي مطر " لهذا الاسم في المعجم الشعري المعاصر هو ابتكار لرؤيا جديدة للعالم المحيط به بأشيائه وموجوداته ، فالانحراف الأسلوبي للغة الشعرية عن بنية اللغة المعيارية في إطلاق مسميات جديدة مبتكرة يوازيه انحراف في وعي الأشياء والموجودات ومجمل العلاقات الاجتماعية والسياسية المحيطة بنا والشاعر يعي أن الترميز اللغوي المحيط بنا ، يصنع شكل الحقيقة التي تهيمن على الوعي والتصور والممارسة .

يقول " مطر " في سيرته الذاتية الشعرية : " إن أعتى ما تمخض عنه فكر هو فكرة الإله المتجسد في صورة الملك ... إنه غول متوحش لا يغالب ولا يقاوم هو غول الآلهة الجهنمية الباطشة بمنظومتها وتراتبها المتماسك

وممارساتها التي لا تمت بصلة إلى الإنسان : غول آلة الدولة "(٥٦) . وقد وعى

الشاعر في سيرته الذاتية مراحل تطور آليات البطش التي مارسها النظام على عقول المصريين بداية من مرحلة المملكة ، مرورا بكهانة العقيدة وطقوس تحنيط جسد الملك وما ابتكره الكهان من رموز كهنوتية لتدشين ذلك.

وصولا للخلود الذي لا ينتهي في صخب الجهاز الإعلامي " الجبار صانع التواريخ المزيفة من الكتابات والتواريخ والأناشيد والملاحم ومعجزات الفن صروحا أخرى من عرق الكتبة والكذبة والكهان والفنانين المنتفعين المتواطئين "(٥٧) .

لذا فالشاعر معني في المقام الأول في اشتقاقه " ظلمائيل " بخلق مؤسسة لغوية جديدة قادرة على تفكيك السلطة الرمزية اللغوية السائدة التي شوهت الوعي السائد على عينها ، ومن هنا جاءت المفردة المبتكرة " ظلمائيل " لتناقض وعيا متبعا بوعي مختلف . يقول الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي " إن تاريخ الأسماء هو تتابع القوى المستحوذة التي تعطي المعاني وتحدد القيم ، ذلك أن اسم الشئ ومعناه هو القوة التي تستحوذ عليه وتتملكه ، بهذا

فالواقع ذاته أسماء ونعوت ، إنه أِياء لكن الأشياء كلمات ، والكلمات كميات من القوة في علاقة توتر "(٥٨) .

ومن هنا تأتي القيمة الجمالية والمعرفية للاشتقاق المبدع في مفردة " ظلمائيل " عند " محمد عفيفي مطر " ، ولعلنا لا نغفل هنا هذا الإيحاء الصوتي اللاشعوري الذي يتسرب إلى وعينا في أثناء قراءة المفردة عن أسماء ملائكة مثل " جبرائيل " و " عزرائيل " وكلاهما موكل بأوامر ربانية لا مرد لها ، حيث تتحول سلطة المؤسسة الرمزية الغاشمة المحيطة بالشاعر ، إلى سلطة علوية كهنوتية لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها ، وتأتي القيمة العميقة لهذا الاشتقاق من مدى هدمها الرمزي لهذه الأوثان الظالمة ، ومبادلتها أسنة الرماح الرمزية حتى تعود اللغة إلى نقائها ، ويعود الواقع إلى حيويته من جديد .

اشتقاق صفة " جحوية " من اسم العلم " جحا " :

يقول " محمد عفيفي مطر " :

سأطرح معطفي الثلجي في الساحة

وأخرج من طوايا الصدر تفاحة

أُقسمها على الأطفال يوم العيد

أضمد في طوايا الصدر حبل كمجتي الزرقاء

وأطلق ضحكة " جحوية " الأصداء (٥٩).

إن " عفيفي مطر " يختصر في هذا الاشتقاق المبدع " جحوية " عالما بأكمله ولعل تقديم الصفة على الموصوف يعمق من الصورة الشعرية البديعة في " الضحكة الجحوية " ، إذ يندغم عالما جحا الفيلسوف الضاحك بكل عوالمه ولمحاته ومرامي تفكيره في عالم الضحك في هذا الاشتقاق الخلاق . إن الشاعر يكاد يختزل المحيط الهادر في قطرة منه ، فهذه الضحكة عميقة ممتدة شاملة تكاد تستقطر جميع عوالم الضحك في شفتيها الصغيرتين إن " عفيفي مطر " أحد الأقطاب الشعرية المنتجة للغة والقادرين على الإخصاب المعجمي والتركيبي والدلالي ، وهو شاعر يمتلك فحولة لغوية هادرة . ونحن نقصد هنا مصطلح الفحولة كما وعاه القدماء حين نطلقه على الشعراء المنتجين " للوضع اللغوي المعاصر " .

اشتقاق " قنفذته " من " القنفذ " :

يقول " محمد عفيفي مطر " في قصيدته " فرح بالنار " :

لمن هذه الأرض ، هذي البلاد التي اقتحمتها البلاد

وأهوت بعنقودها حبة حبة ، هذه الأرض والأرض

تلتم من حولها عصبة عصبة

والمدى " قنفذته " الرماح (٦٠) .

وكلمة " قنفذته " لا يمكن استبدالها بغيرها لتجسيد معاناة الشاعر ، فهي تختزل عالما ضخما من العدوان تتعدد في السياقات ، فالأرض عنقود منفرط تتهاوى حباته ، وفي انفراط تماسكه تتكالب عليه عصائب فاتكات لا تدع له من نفسه شيء ، عندئذ لم يبق له سوى هذا " التقنفذ " على ذاته بعد أن فقد كل سبيل للمواجهة ، إن الاشتقاق هنا يكاد يكون نصًا صغيرًا قادرًا على تجسيد بنية النص الكبير ، وبالتالي فهو يلعب دورًا تركيبيًا وإيقاعيًا ودلاليًا . وربما سرت كلمة " قنفذته " إلى شعر مطر من بكارة وطزاجة اللهجة العامية المصرية ، وفي موضع آخر يكرر الشاعر الاشتقاق ذاته حيث يأتي صفة لعناقيد الشجر .

أكتب جوعي رغيفا ورمحا وشمسا أخبئها في

قميصي وأدخل ، هذا هو الشجر المعدني يمد فروع

الشظايا مسننة ويمد عناقيده " القنفذية "

ينتصب العشب كالشفرات الصديئة

اشتقاق " المفسفر " من فوسفور وهي دخلية :

يقول " مطر " :

يشد قوس الأفق ، يرمي سبعة من أعطيات سهامه

نفح الصبا قبل الغروب ، مسابح الأسراب عائدة

إلى الأعشاب

والكحل " المفسفر " في عيون الصحب من بقر

وجاموس ، ونوم الحب في العنقود قبل قطافه (٦١).

اشتقاق " ضبب " من الضباب :

يقول " محمد عفيفي مطر " :

قولي أيا جدران .. كيف أتى المساء

وتراقص الضوء " المضبب " فوق أكتاف الشجر

وتشعبت طرق الكلام وطن في الكون ابتهال

" الله يمنحنا ولو طفلا يعلمنا الضحك "

فتعود في " الضوء المضبب " صورة الوجه الغريب (٦٢)

.

اشتقاق " تدردب " من الدرب :

يقول " محمد عفيفي مطر " :

من قصيدته :

" وشم النهر على خرائط الجسد "

هي الشمس والأرض .. رأسي الفضا ، قدماي الممالك

بين الأصابع كانت قرى النوم والمدن المستحمة بالليل

بين الأصابع كانت رمال الظهيرة

سقوفا " تدردب " أوطان موت

وأكفان جوع وغربة (٦٣) .

إن الدردب : هو باب السكة الواسع وهو الباب الكبير ويجمع على " دراب ودروب " وقد جاء في " شفاء الغليل " للشهاب الخفاجي الفعل : درب دربا دربة : إذا

ضرى كتدرب ودربه و " دردب "دربه به وعليه وفيه تدريبا ، أي : ضراه والمدرب المنجذ المجرب والمصاب بالبلايا ، إن الشاعر في جموحه الإبداعي مضطر إلى أن يخلق هذه المفردة الجديدة على غير مثال سابق ، فهو متخمط بصياله الشعري كما يقول ابن جنبي ، في خلق الصورة الشعرية السابقة التي يحتل فيها الفعل المضارع " تدردب " البؤرة الارتكازية

الفاعلة في خلق الصورة ، وهو فعل مبتكر قنصه الشاعر عبر حسه الموسيقي العميق من كلمتين الأولى بمعنى " درب " والثانية بمعنى " يدرب " . إن البلاغة الجديدة في هذه الصورة بلاغة مغامرة قائمة على المزج والتلاشي .

إنها تمزج اللغة باللغة لتخلق منها ما تشاء ، إن القدرة على المزج وملاشاة المزج من صفات العبقرية المبدعة في الأسلوب ، يقول الجواهري الشاعر العراقي : " من خال منكم سهولة كلمة " التعبير " فليرجع إلى صوابه ... وإن الكلمة النافذة الصالحة الباقية هي تجربة قاسية ، ومراس متمكن ، ومعاناة شاقة ، وإدراك عميق وحس مرهف ، وهو إلى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير ،

وعلى المزاج وعلى ملاشاة المزاج ، بحيث يبدو صرفا خالصا . إنها القدرة على الخلق والإبداع هذا هو سر الكلمة "(٦٤) .

إن مطرًا يدرك بذائقته الشعرية أن الزيادة في المبنى زيادة في المعنى لكن لا يتم هذا الدمج بصورة واعية لديه ، ذلك أن الشعر حين يخلق مفرداته يمتح من ذكريات بعيدة بعضها شخصي ، وبعضها لا واع قابع في بئر الرواسب النفسية البعيدة ، وبعضها أسطوري موغل في القدم ، وقديما كان الشاعر إذا أراد أن " يشتق كلمة للثقيل الوخم القبيح " الفجج

" قال عنه " خنفجل " وهذا من الخفج ، وقد مضى أنهم إذا أرادوا تشنيعا وتقبيحا زادوا الاسم وقالوا " اسلنطح الشئ " إذا انبسط وعرض وإنما أصله " سطح " وزيدت النون تعظيما ومبالغة "(٦٥) .

إن الزيادة الصوتية في الصورة الشعرية السابقة يرتجلها مطر ارتجالا على غير قياس ، فيربط بين " درب " الظهيرة الحارقة وهو " يدردب " بالبلايا والمحن المتمثلة في أكفان الموت والعذاب ، ولأمر ما كانت إحدى الدلالات اللغوية للدرب البلايا ، ولأمر ما كان من المعاني

اللغوية للاشتقاق : الخلاف والعداوة فنقول" شقشق الفحل : إذا هدر " ، ونقول " المشاقة والشقاق للعداوة والخلاف

ويجمع بين معظم هذه الدلالات والفعل "يدردب " أواصر وثقى على أكثر من سياق حيث تكون القدرة على الاشتقاق والتوليد اللغوي العنيف لدى الشاعر شئ أقرب إلى إعلان الخصومة على واقع الشاعر ورموزه اللغوية التي تكتنفه كالأخطبوط صانعة ثقافته ، ولا يسعنا كما يقول مصطفى ناصف " أن نتقصى شئون الكلمات بمعزل عن سياحة الروح في الآفاق "(٦٦) ، ولعل في سياحة الروح في الآفاق لا

تنفصل عن مفهوم اغتذاء الشعر بالشعر ، وهنا يستدعي مطر بنية اللغة الشعرية العتيقة لدى الشعراء الرجاز وما اكتنف شعرهم من غرابة لغوية لدى رؤبة والعجاج ، وقد شقق رؤبة محن الدرب والتدريب في مديحه لمصعب بن الزبير وهجوه للمختار بن أبي عبيد فقال :

لقد وجدتم مصعبا مستصعبا

حين رمى الأحزاب والمحزبا

وخشبي الأعجام والمخشبا

والدرب ذا البنيان والمدربا (٦٧) .

إن مطرًا يتخشع أمام أسرار اللغة الشعرية ، حتى تتكشف له أسرارها البعيدة والقريبة ، إن من لم يخشع لا يحظى بالسر : " فإذا أضاف الشاعر المعاصر ما في نفسه من ثقافة جديدة ، وما لذهنه من سعة وإدراك ، وما فيه حياته من تجارب معقدة لم يعرفها القدماء ، إذا التقى هذا الجديد المعاصر بغنى عن هذه اللغة وخصوبتها فلابد أن ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شئ من الشعر العربي السابق ، لأن له خصائص متفردة "(٦٨) . إن اللغة بذلك عمل من أعمال الحرية ولون من الاكتشاف ، اكتشاف وجودنا الذاتي أو الجماعي.

وهي اختبار صادق لصحة عقولنا ، وعافية أرواحنا ، وطبيعة التصورات التي تهيمن على حياتنا ويمارس الشعر فيها قدرته وحريته وغرابته ، ليدفع بها غرابة الواقع وتوحشه من حوله . إن اشتقاق هذا الفعل الغريب " يدردب من خلال المزج القياسي الوهمي بين كلمتين تنتميان لحقلين صرفيين جد مختلفين " الاسم – الفعل " يضع اللغة المعيارية السائدة في وضع نقيض ومحير مع

شعرية مطر التي تمتح صورتها من المعلوم والمجهول معا ، ويجب أن نسلم بدور اللاوعي الشعري في القياس اللغوي لا على سبيل الوهم كما تصور سيبويه – وسوف نوضح هذا بعد قليل – ولكن كما قال عالم اللغة " م . م . لويس " في قوله :

" وليس القياس ما تم عن شعور فقط ، بل على العكس نرى القياس اللاشعوري مبدأ مقبولا تماما في الدراسات اللغوية ويذهب في القدم إلى كتاب " هرمان بول " المنشور عام ١٨٨٠ ، ولا يحتمل أن يطبق القياس بالضبط حيث يوجد حافز اشتهائي وعندما نحلل الموقف الانفعالي وراء هذا القياس تبدو لنا بوضوح خصائص التكثيف والتحويل والتلميح في الصورة الجماعية التي ترتبط بها الكلمة عن قرب ، وتساعد الكلمة باعتبارها وسيلة للتكثيف على تجميع كثير من التحريفات "(٦٩) .

وهذا يعني أن " الكلمة التجريبية " كلمة مشتقة من ضلوع الحياة السخينة كلمة لم تتدجن بعد في موميات القواعد اللغوية المتبعة ، كلمة " منقوعة في نسغ العوالم المتداخلة بين المعلوم والمجهول ، إنها تحتقب في صيغتها المحدودة بنية تاريخية كلية ، إنها تسحب وراءها تقاليد لغوية

وصوتية وصرفية وجمالية طويلة تتخللها " التصنيفات اللاعقلية والاعتباطية ، كما تتخللها الأحداث التاريخية والذكريات والتداعيات وبالاختصار فهي شديدة التضمين "(٧٠) .

إن ما يلمح إليه " لويس " بالاشتهاء اللغوي هو التاريخ السري للكلمة تاريخ الروح والوجود ، وهنا يكون الاشتقاق اللغوي " يدردب " اشتقاقا لدروب جديدة في الروح والخيال ، إنه استحضار للغائب المتوحش والذي استؤنس بتكرار تخفيه في ثياب اللغة الشائعة ، هذه اللغة التي يناقضها الشعر في خلقه المعجمي المبتكر ، كاشفا عن سر الواقع ، وما يمور في طواياه المراوغة مورا ، إن هذا التركيب المعجمي المبتكر للفعل السابق يستدعي المعلوم اللغوي ليتجادل مع القياس الوهمي المجهول ، وما يلمح إليه العالم الغربي " لويس " بفكرة القياس الوهمي اللاشعوري يذكرنا بما أشار إليه سيبويه قديما عن فكرة المضارعة والحمل في مبحثه " في الضرورات الشعرية وقد كان سيبويه يفسر الظاهرة

اللغوية الفنية من داخل قوانينها الخاصة لا جريا على الاطراد اللغوي المعياري كما حدث لدى اللغويين والبلاغيين في العصور المتأخرة عليه والتي احتكمت للخروج من القاعدة أكثر من الخروج عليها ، ويدفع الدكتور " عبد العزيز" بفكرة سيبويه إلى حدودها القصوى بإبانته عن العملية الفكرية الكامنة وراء تخليق فكرة المضارعة والحمل في اللغة الشعرية ، فيقول الباحث : " فالعملية الذهنية التي تتم فيها المقارنة بين الكلمة أو الصيغة المجهولة ونظيرتها المعلومة إما أن تكون على أساس التشابه التام بينهما ، وتسفر عن كلمة أو صيغة قد تعارف عليها أهل اللغة وفي هذه الحالة يحكم على القياس بأنه صحيح ، وإما إذا أسفرت هذه العملية الذهنية القياسية عن كلمة أو صيغة لم يتعارف عليها أهل اللغة قامت عليها المقارنة على أساس تشابه موهوم بين الكلمتين المجهولة والمعلومة فإنه حينئذ إن هذا قياس خاطئ "(٧١) .

وبعيدًا عن تسلط المصطلح النقدي في الحكم المعياري بالخطأ والصواب الكامن في معنى " القياس الخاطئ والقياس الصحيح " لدى عبد العزيز مطر فإن حيوية اللغة الشعرية لدى عفيفي مطر تعلو على فكرة الخطأ والصحيح لأنها تمتح من معين عميق يعلو حدود الفرد والجماعة معا ، فاللغة ليست عقلا محضا ولا تمارس وجودها الحي في حدود

الأفكار العقلية الباردة التي تحجم حيوية الإبداع وكثافته ، إلى تصنيفات أحادية باردة تنحصر في مجرد الخطأ والصحيح ، أو في القاعدة التي يقاس عليها . إن الإبداع الأصيل قاعدة نفسه ، تنقاس اللغة عليه ولا ينقاس على اللغة ، فالكلمات التي اعتدنا عليها وفق مقاييس القواعد كلمات تؤثر في عقولنا وأرواحنا لتصوغنا وفق الوهم الشائع ، والاضطراب العام ، وتعوق نمونا الحر وليس غير الشعر بقادر أن يعيد للغة قدرتها على ممارسة الحرية من جديد . عندئذ ينفتح الدرب الحقيقي لنا وللوطن ، ولعل شيئا من هذا قد قصد إليه عفيفي مطر في اشتقاقه السابق .

اشتقاق " يعرجنه " من العرجون وهي لفظة دخيلة غير عربية .

يقول الشاعر من قصيدته : " الإخوة الخمسة " .

وهم خمسة.

وقفوا في اصطفاف الصلاة بزنزانة السجن

أوجههم من نقاء الحليب وعافية الدم

أصغرهم قال : شيخكمو في انتظار الأذان

السعوط بعلبته ليس يكفيه سهرته

اغتسلت أحرف الآي بالدمع

كان الهلال " تعرجنه " الغيمة الآفلة

وترتيلة الدمع ترغو رغاء الجنائب (٧٢) .

اشتقاق " المهدودب " من " الهدب " :

يقول الشاعر " محمد عفيفي مطر " في قصيدة " إيقاع الغرق " :

لو نبتت أصابعي المقصوفة

لكنت – يا غزالتي البرية – صبية فتية

تمنحني كعكتها المقدسة

وشالها " المهدودب " المنقوط بالسنابل الحمراء (٧٣) .

اشتقاق " تصنفر " من صنفرة " وهي كلمة دخيلة :

ومن قصيدة " كتاب السجن والمواريث " :

يقول محمد عفيفي مطر " :

اختبئ يا قطارا يهرول في الحلم

صوتك يخلع ريش النشاز الملون يسقط بين

الصدى والصدى ، " وتصنفره " شفرات الأظافر (٧٤) .

اشتقاق " يسنبله " من السنبل :

يقول الشاعر :

وطن " يسنبله " الدم السرى

عهد قائم أم قد تفصم

بيننا حبل من القسم المغلظ بالمجئ

فلتقل .. يا أيها العلن الخبئ (٧٥) .

إن الشاعر يبلغ بالصورة الشعرية هنا قمة الإيجاز والتكثيف الإيقاعي والتعبيري والدلالي ، في هذا المشتق

المبتكر " يسنبله " ويجب هنا أن نعي جيدًا أن " الأمور التي أكد عليها باحثونا في أعمالهم اللغوية تلك الصلة بين مستويات التحليل اللغوي ، بحيث إنه لا يمكن الفصل بين المستويات ، أو عزل أحدها عن الآخر ، والتحويل في الصيغ الصرفية له صلته الوثيقة بالدلالة " (٧٦) .

ومن هنا كان تعويل الشاعر على الفعل المضارع المبتكر في " يسنبله " ليكون البؤرة التصويرية المشعة في بناء الصورة الشعرية ، ويدفعنا الشاعر دفعا إلى تأمل هذه الحركة التصويرية لفعل الولادة والمخاض والخلق في هذا التجدد

المستمر " يسنبله " والالتفات بين ضمير الغيبة للوطن الغائب ، والفاعل الحاضر المضمن في الدم السرى الذي يمارس فعل الخلق لدى الشعر أو الواقع الخبئ الذي يفتتح إعلانه من جديد ، ناهيك عن هذا الحس السري الرهيف بين أصوات السين المهموسة في فعل " يسنبله " و " السرى " فالشعر يحشد إمكانات الإيقاعات والأصوات والمرئيات البازغة في هذا " الدم المتسنبل " ، يحشد جميع ذلك ليخلق الموازي الجمالي الصوتي لفعل الخلق والولادة . ومطر مشغول عبر جميع دواوينه بفعل الخلق.

يقول الشاعر :

سمعنا العالم التحتي يضحك في كهوف الملح والظلمة

رقصنا رقصة التكوين في الرحم الهيولية

وصلينا لها : في البدء كان الماء

وفي أعماقه تابوتنا الأبدي ينتظر

أتينا يا طريق الخلق والتكوين

ويا شمس السماء البرتقالية (٧٧) .

- اشتقاق " المصادر الصناعية " المولدة :

والمصدر الصناعي صيغة عرفتها العربية في عصر الحضارة الإسلامية على نحو محدد ، ولكن قرار مجمع اللغة العربية بالقاهرة فتح البابا على مصراعيه وذلك في قراره حول المصدر الصناعي ، والمصدر الصناعي هو : اسم جامد زيد عليه ياء مشددة بعدها تاء تأنيث متحركة مثل :صناعية ،اشتراكية ويدل على حقيقة الحدث وخصائصه ، وقالوا : إن المنسوب لما كان في قوة المشتق زادوا ه١ه التاء لتدل على نقل اللفظ من الوصفية إلى الاسمية (٧٨).

ويقول الدكتور " عبد الصبور شاهين " بخصوص هذا المصدر " ولا شك أن اللاحقة (الياء المشددة + التاء المربوطة) هي نفسها لاحقة النسب في مثل مصري ، وسعودي غاية ما هنالك أن التاء التي نجدها هي لاحقة المصدر الصناعي توصف بأنها تاء النقل من الوصفية إلى الاسمية في حين أن التاء في المؤنث المنسوب هي للتأنيث "

وقد اشتق الشعراء المعاصرون كثير من هذه المصادر الصناعية تحت ضغط الضرورة التعبيرية والتصويرية في بنية النص الشعري ، وهذه الضرورات الاشتقاقية شجاعة لغوية كما يقول ابن جني ، يقدم عليها النص الشعري لتحقيق ذاته الجمالية ، وهي شئ بعيد عن معايير الخطأ والصواب اللغويين أو ما يجوز وما لا يجوز في أعراف اللغة ، أو حتى

قواعد السماع والقياس ويجب ان نعدل من نظرتنا الصرفية في ابتكار هذه المشتقات الصناعية فلا نرجع لجوء الشعراء إليها من باب " الضرورة الشعرية " بل نعدها كما ارتأى إبراهيم السامرائي " من قبل في مسألة الضرورة الشعرية : " أنها شئ من سمات اللغة العربية التي اتسمت بالسعة ولهذا لا يعدها رخصة يجد فيها الشاعر متنفسا ، وإنما من تمام آلات هذه اللغة الخاصة"(٧٩) .

وبهذا يعد هذا الابتكار الاشتقاقي نوعا من الإرادة الفنية الخلاقة لدى الشعراء وذا علائق سياقية متعددة داخل بنية النص الشعري، فلا يمكن فهم الصورة الشعرية الاشتقاقية إلا داخل سياقها الشعري .

جمع " القنفذية " من القنفذ :

يقول مطر في قصيدته :

أكتب نافذة على مملكة الموت الآخر "

وجهك الطفل غابة تسيجها صرخة الموت

أكتب جوعي رغيفا ورمحا وشمسا أخبئها في قميصي وأدخل

هذا هو الشجر المعدني يمد الفروع

الشظايا مسننة ويمد عناقيده القنفذية

ينتصب العشب كالشفرات الصدئة

أدخل أم تدخل الغابة المعدنية في جسدي (٨٠) .

جمع " النيران الفوضوية " من الفوضى :

الحريق المفاجئ دوامة تتمدد في أفق الاحتمالات

والشمس تسرع كانت تفر الأقاليم من تحتها

والورق المتطاير يلتم في مصحف الخلق

والشمس تسرع أبعد منا وأقرب

والوقت يرفع نيرانه الفوضوية ، يحمل آيات غربته وطنا للولادات والاحتمالات

والشمس تسرع أبعد منا وأقرب

جمع " الكونية والحركية ":

أسلمني " الدبدوب " النائم بين ذراعي رحمة والفجر

المنفوش الصوف إلى سنة من غضب اليأس وفزع الرؤيا

فانتبهت أعضائي في حلم " المذبحة الكونية "

أبتدئ الركض لآخذ موضع " أسمائي الحركية "

والعلنية في قافلة المذبوحين وقائمة الأسرى

ونظرًا لضيق المساحة المخصصة لهذا البحث سنتوقف عند هذا الحد في رصدنا للمغامرة الأسلوبية في الخطاب الشعري المعاصر لدى عفيفي مطر مرجئين تكملة ذلك في بحوث أخرى إن شاء الله تعالى ، وفي نهاية هذا البحث أرانا قد توصلنا إلى نتيجة مهمة تتمثل في قدرة مطر الشعرية على خلق لغته الفنية الخاصة التي أشاعت قيما أسلوبية جديدة في الخطاب الشعري المعاصر ، كان من أهمها تأسيس " فن الإخصاب اللغوي الأسلوبي " ، وإنماء القدرة الإنتاجية " لدى الشعراء على (الوضع الاشتقاقي الجديد) الذي يؤسس لأسلوبية الاختلاف والمغايرة ، وقد كانت قدرات الشعراء متفاوتة في هذا الباب ، فكلما كان الشاعر على تمكن لغوي وبلاغي بتراثه النقدي والجمالي كان أقدر على مخالفته والخروج عليه وبالتالي خلق وقائع أسلوبية جديدة ، فالقدرة على العدول عن البلاغة القديمة مقرونة بالقدرة على تمثلها وهضمها ، مثلما يحول النبات بصورة عفوية طاقة الشمس الهائلة إلى نسغ عصارة خضراء . إنه لا يلغي الطاقة ولا يهدمها ، بل يحولها ويعيد " عضونتها في مخلوق جديد ،

ومطر يرسي بذلك قاعدة إبداعية مكينة كانت هي المعيار الذهبي للشعر في عصوره الأولى ووهج المعاناة ، لا وفق ما يمليه المصطلح النقدي ، وقد حقق شعر مطر كثيرًا من ذلك في خلقه مفردات جمالية جديدة تجاوز بها كثيرا حدود القواعد القياسية ، وأصول القوالب السماعية ، وقد أفاد مطر مما أطلق عليه القدماء "شجاعة العربية وشرفها ومرونتها " في البلاغة القديمة وما أطلق عليه المحدثون " الانحراف – العدول الانزياح الأسلوبي " في الدرس اللساني المعاصر ، مما ساعد على خلق تربة جمالة عميقة وخصبة في واقعنا اللغوي والفني المعاصر ، وإذا كان " ت . س إليوت

قد أشار قديما إلى واجب الشعراء تجاه لغتهم فقال:

إن واجب الشاعر تجاه شعبه كشاعر هو واجب غير مباشر ، إن واجبه تجاه لغته أن يصونها أولا وأن يوسعها ويحسنها ثانية ... إنه يجعل الناس أكثر وعيا لما يشعرون به ، وبذلك يعلمهم شيئا عن أنفسهم ويجعلهم يشعرون بشعور جديد لم يختبروه من قبل " (٨١) . فقد فعل شعراؤنا ذلك وأكثر منه باشتقاقهم قنوات جديدة في مداركنا ورؤانا وتخيلاتنا ومدى حساسيتنا بوجودنا

وطبيعة الموجودات من حولنا ، وذلك من خلال اشتقاقهم المبدع لمفردات جديدة مبتكرة قادرة على تسمية الأشياء من جديد .

الهوامش

١- يان موكارفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة ألفت كمال الروبي فصول ، ع١ ، ج٥ ، ١٩٨٤ ، ص٤٦ ، وانظر أيضا بخصوص ذلك ، مايكل دوفرين ، الشعري، ترجمة نعيم علوية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع١٠ ١٩٨١ ، ص٤٤ .

٢- د . لويس عوض ، الشاعر العبوس ، جريدة الأهرام المصرية بتاريخ ١٩٨٧/٦/٢٠ ص١٣

٣- محمد القاسمي ، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي ، مجلة دراسات لغوية المغرب .

٤- د . عبد المنعم تليمة ، مشكل التاريخ قبل بداية قراءة النص ، مجلة الهلال ، ع ديسمبر ، ١٩٩٦ ، ص١١٨ .

٥- محمود أمين العالم ، معلقات محمد عفيفي مطر ، مجلة إبداع ، القاهرة الهيئة العامة للكتاب ، ص٢١ ، ع ٦ يونيو ، ص١٨ .

٦- د . لطفي عبد البديع ، فاصلة إيقاعات النمل ، مجلة إبداع ، ع١ ، يناير ١٩٩٤ ص١٠٨ .

٧- نجيب توفيق ، إسماعيل صبري باشا ، حياته وأثره في الأدب وفي عصره ، س أعلام العرب ١٠٩ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص١٨ .

٨- د . شكري عياد ، القفز فوق الأشواك ، مجلة الهلال ، ع يناير ، ٩٩٦ ، ص١٧ .

٩- د . يحي الخاوي ، مراجعات في لغة العلم ، س اقرأ ، ع٦٢٠ ، دار المعارف ١٩٩٧، ص١٣.

١٠- د . نظير جاهل ، المنهج اللاسلطوي في العلم ، مجلة الفكر العربي ، بيروت صيف ١٩٩٧ ، ع٩٧ ، ص١٥٣ ، وانظر أيضا توماس كون ، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عالم المعرفة ، ع١٦٨ ، الكويت ، ديسمبر ١٩٩٢ .

١١- د . لطفي عبد البديع ، قراءة الحداثة ، مجلة الشعر ، القاهرة ، ع٦١ ، ١٩٩١ ص٣١ ، وراجع أيضا د . عبد الرحمن بدوي ، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، دار القلم ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص١٢٨ – ١٣٨ .

١٢- د . عزت قرني ، تأسيس الحرية ، مقدمة في أصوليات الإنسان ، دار قباء للنشر ، القاهرة ، ط١ ٢٠٠١ ، ص١٧٩ .

١٣- السابق ، ص١٨٦ .

١٤- مجاهد عبد المنعم مجاهد ، جدل الجمال والاغتراب ، مكتبة الأنجلو المصرية السلسلة الثقافية ، ٢ ، ط١٩٨٦ ، ص١٦٩ ، ١٧٠ .

١٥- د . وليد منير ، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي مجلة فصول ، مج٦ ، ع٢ ، يناير – فبراير ، ١٩٨٦ ، ص٢٢٩ .

١٦- د . توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي في نهاية القرن الرابع مجلة فصول ، مج٦ ، ع٢ ، ١٩٨٦ ، ص٢٢٢ ، ٢٢٣ .

١٧- د . كمال أبو ديب ، في الشعرية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص٢٨ .

١٨- د . إليافي ، مفهوم الشعرية العربية : الشعر السوري أنموذجا ، مجلة المعرفة السورية ، ١٩٩٦ ، ص١٠٣ .

١٩- قضايا الشعرية ، رومان جاكبسون ، ترجمة د . الولي محمد ، ص٧٨ . وانظر أيضا: الشعرية: تزفيطان تودوروف ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٧.ص.

٢٠- بنية اللغة الشعرية ، ص١٩٨ .

٢١- د . أيمن إبراهيم تعيلب ،القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر: دراسة في أدب محمود محمد شاكر،مكتبة الآداب،القاهرة،ط١ ،٢٠٠٦.

٢٢- فريال غزول ، فيض الدلالة وغموض المعنى ، مجلة فصول ، ابريل ، ١٩٨١ .

٢٣- محمود أمين العالم ، لغة الشعر العربي وقدرته على التوصيل ، المجلة العربية للثقافة ، السنة الثانية ، جامعة حلب ، ع١ ، مارس – سبتمبر ، ١٩٨٢ ص٢٣٩ .

٢٤- د . شاكر عبد الحميد ، الحلم والكيمياء ، مجلة فصول ، أكتوبر ، ١٩٨٦ – مارس ١٩٨٧

٢٥- د . عبد السلام سلام ، الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر ، دكتوراه مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة الزقازيق ، ١٩٩٥ ، ص٢٨٨ .

٢٦- السابق ، ص٢٨٨ .

٢٧- د . صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، كتابات نقدية ، ع٥٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ع٥٤ ، أغسطس ١٩٩٦ ، ص٤٥٦ – ٤٥٧ .

٢٨- المرجع نفسه ، ص٤٥٨ .

٢٩- المرجع نفسه ، ص٤٥٩ – ٤٦٠ .

٣٠- محمود أمين العالم ، معلقات محمد عفيفي مطر ، مرجع سابق ، ص٢١

٣١- د . محمد العبد ، التشكيل اللغوي في شعر محمد أبو دومة ، مجلة إبداع ، ع٨ س٧ ، أغسطس ، ١٩٨٩ ، ص٣٦ .

٣٢- محمد عفيفي مطر ، الأعمال الشعرية الكاملة .

٣٣- السابق ، مج٣ ، ص٥١١ .

٣٤- السابق ، مج٢ ، ص١٨٠ .

٣٥- د . مصطفى رضوان ، العلامة اللغوي ابن فارس الرازي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ ، ص١٢٢ .

٣٦- السابق ، ص١٥٢ .

٣٧- محمد عفيفي مطر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج٣ ، ص٤٩٠ .

٣٨- السابق ، مج٣ ، ص٥١١ .

٣٩- د . أيمن تعيلب ، من اللغو إلى اللغة ، جريدة الخليج ، الإمارات العربية المتحدة ، ٢٠٠١ .

٤٠- د . وفاء إبراهيم ، الفلسفة والشعر ، دار غريب ، القاهرة ، ط١٩٩٩ ، ص٩٦ نقلا عن " سافل فليتشكر " *Poetry and Truth* .

٤١- كارل بوبر ، أسطورة الإطار ، ترجمة يمني طريف الخولي ، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، مايو ، ٢٠٠١ ، ص٨٣ ، ٨٤ .

٤٢- د . محمود السعران ، اللغة والمجتمع ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٦٣ ، ص١١٠ .

٤٣- محمد سليمان ، أقنعة محمد عفيفي مطر ، مجلة إبداع ، ص٣١ .

٤٤- يوسف الخال ، الأعمال الشعرية الكاملة ، بيروت ، ص٣٠٦ .

٤٥- عبد المجيد زراقط ، الشعراء اللبنانيون والتجريب ، مجلة الآداب البيروتية السنة ٣٢ ، ع٧ – ٩ يوليو ، ١٩٨٤ ، ص١٨ ، وراجع أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص١٣ .وانظر للمؤلف نفسه: الحداثة في

النقد الأدبي المعاصر،دار الحرف العربي ، ط١ ، ١٩٩١ ، بيروت ، لبنان . وانظر بعض الدراسات الأخرى مثل:

د . عبد الحميد جيدة، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق الكتاب الأول/ الثاني – ، ط ١٩٨٨ ، دار الشمال ، لبنان .

د.خليل دياب الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، حقيقتها وقضاياها ، رؤية فكرية وفنية ، دار القلم للنشر ، دبي ، ط١ ، ١٩٩٦م .

٤٦- د . عبد المنعم تليمة ، مشكل التأريخ قبل مداخلة قراءة النص ، مجلة الهلال ع، ديسمبر ، ١٩٩٦ ، ص١١٨ .

٤٧- د . عبد الرضا علي ، نازك الملائكة الناقدة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥ ص٥٦ – ٦٥ ، وقد رجع الكتاب بصدد تصور الناقدة لعلاقة الشعر باللغة إلى دراسة نازك المهمة " الشاعر واللغة " م / الآداب البيروتية ع١٠ ، سنة١٩ ، تشرين الأول ، ١٩٧١ ، ص٤٩٢ .

٤٨- محمد عفيفي مطر ، مج٢ ، ص١٠٧ .

٤٩- ويمزات وبروكس ، النقد الأدبي تاريخ موجز ، ترجمة حسام الخطيب وآخرون، ج٤ ، ص١٢٦ .

٥٠- محمد عفيفي مطر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج٣ ، ص٤٩٢ .

٥١- د . يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

٥٢- د . زكريا إبراهيم ، تأملات وجودية ، ط بيروت ، لبنان ، دار الآداب ، ط١ ١٩٦٣ ، ص٥٢ ـ ٥٣ .

٥٣- العلامة أحمد تيمور ، البرقيات ، لجنة نشر المؤلفات التيمورية ، مطبعة دار التأليف ، مصر ، ط١ .

٥٤- محمد عفيفي مطر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج٣ ، ص٣٦٧ .

٥٥- السابق ، مج٣ ، ص١٤ .

٥٦- محمد عفيفي مطر ، أوائل زيارات الدهشة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٧٧ ص٦٨ ـ ٧٦ .

٥٧- السابق ، الصفحة نفسها .

٥٨- عبد السلام بنعبد العالي ، مثولوجيا الواقع ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط٢٠٠٠ ، ص٢٠ .

٥٩- محمد عفيفي مطر ، مج١ ، ص١٦١ .

٦٠- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص١٧٩ .

٦١- راجع محمد بن أبي السرور : " القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب " أن للكلمة : " مقنفذ " : يقولون فلان " مقنفد " قال المجدي : معناه البرد الشديد فشابه القنفذ في دخول بعضه في بعض " ٥١٠٨٧ ، تحقيق السيد إبراهيم سالم ،/ ومراجعة إبراهيم الإبياري ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سلسلة ترثنا ، دار الفكر العربي ، ص٤٥ – ٤٦ .

٦٢- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص٥٩ .

٦٣- السابق ، مج٣ ، ص٤٣٥ .

٦٤- السابق ، مج١ ، ص٩٣ .

٦٥- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص٦٣ .

٦٦- المقاييس لابن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، ج٤ ، ص١٥٩ .

٦٧- محمد رضوان ، ١٩٧١ ،ص١٥٢.

٦٨- د . مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ع٢١٨ ، فبراير ، ١٩٩٧ ، ص٣٦٠ .

٦٩- عن مقالة للجواهري منشورة في مجلة اتحاد الأدباء العراقية ، ج١ ، نقلا عن الدكتور إبراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين ، ص١١٦ .

٧٠- ديوان رؤبة بن العجاج ، مجموع أشعار العرب .

٧١- ويمزات بروكس ، مرجع سابق ، ج٤ ، ص٢٢ .

٧٢- نازك الملائكة ، الشاعر واللغة ، مجلة الآداب ، بيروت ، تشرين ، ١٩٧١ ص٢٧٢ .

٧٣- م . م . لويس ، اللغة في المجتمع ، ترجمة تمام حسان ، مراجعة إبراهيم أنيس ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، ١٩٥٩ ، ص٢٦٤ – ١٦٥ .

٧٤- د . عبد العزيز مطر ، لحن العامة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص٢٦٣ .

٧٥- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص٥٢٣ .

٧٦- السابق ، مج٢ ، ص٢٤٩ .

٧٧- السابق ، مج٣ ، ص١٢١ .

٧٨- السابق ، مج٣ ، ص٣٦٢ .

٧٩- د . محمد سليمان ياقوت ، ظاهرة التحويل في الصيغ الصرفية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٥ ، ص٧٣ .

٨٠- وقد رصد الدكتور عبد السلام سلام هذه الصور في دراسته عن مطر فلا داعي من تكرارها في هذا البحث ، انظر دراسته السابقة ، ص٢٧٨ .

٨١- د. محمد أبو الفتوح شريف ، علم الصرف دراسة وصفية ، دار المعارف ط١٩٨٦ .

٨٢- د . إبراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين ، دار الثقافة ، بيروت ص٢٣١ .

٨٣- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص٥٩ .

٨٤- ت . س اليوت ، الوظيفة الاجتماعية للشعر ، ترجمة جهاد دروزة ، مجلة المعرفة السورية ، ع١٤٣ ، ١٩٧٢ ، أكتوبر ، ص٧٧ .

محمد عفيفى مطر فى طردياته الشعرية

إن شعرية محمد عفيفى مطر تمثل إستراتيجية جمالية ومعرفية بلا حدود فهي شعرية عابرة للنظريات والمناهج النقدية ، فهى مقاومة جماليا ومعرفيا للأنساق المعرفية والمنهجية والإجرائية المغلقة،لأنها عبور جمالي معرفي بيني تتكون دائما من الفجوات الجمالية المركبة من النسق واللانسق معا، وتقع على الثغرات المعرفية الصامتة المبينة على الحدود القصوى للنظريات والتصورات والتقاليد الجمالية السابقة والمعاصرة معا،مفككة أنساقها،ومعيدة تركيب حدودها العلمية والمنهجية والإجرائية وفق تصور الشعر لاتصور النظرية ، لذا فهي تخضع النظرية النقدية لحدها الجمالي ، ولا تخضع لحد العقل التحليلي الكام في النظرية ، إن شعرية مطر تعلم النقد ان يتعلم من الشعر القدرة على الإصغاء الموضوعي واللاموضوعى – لو صح التعبير – للعالم والواقع وأنساق العلاقات التي تدشن نظام المعنى واللامعنى فيه ، شعرية مطر ترينا الإصغاء الموضوعى للعالم عبورا مجازيا بينيا عبر عوالم الصمت والغياب والممكنات الجمالية والوجودية التي لا تنتهي،أما النظريات النقدية فهي أنساق معرفية مدبرة، وضوابط منهجية مجربة، وإجراءات عملية موطأة سلفا، لكنها جميعا عند

التحقيق يقودها الإبداع الجسور، ولا تقود هى الإبداع إلا إذا كان رديئا ، فالعلم ضرورة ، والإبداع حرية المنهجية تدبير وتواطؤ ، والإبداع جسارة وتأسيس،ومن هنا كان الشعر الأصيل طردا تخييليا لاقتناص ما هو بطبيعته ضد الاقتناص . وبهذه المثابة الشعرية انطلق محمد عفيفي مطر يؤسس في ديوانه الجديد

طرديات عبد الله " لجدليات السلب والغياب والممكنات الكمينة المفترضة، بوصفها جدلا للغرابة والدهشة والخروج والتأسيس، ضد جدل الرسمي والسائد والعام بوصفه جدلا للألفة والاتساق والانغلاق ، يقول الشاعر عن طرديات عبد الله في أول نصوصه " مفتتح مواسم الصيد " :

عبد الله لا يسمع ما أحكي

ويصغي لدماه

قلت يا عمري الذي أوله أنت

أمنذور لصيد لا يرى ؟

قال : أراه

شاردا منذهلا بين سماوات وأرض

فاحتطب من حطب الأيام في مجمرة

الأحرف واسمع وانتظرني

هنا الشعر إصغاء للدماء،وليس للغة الواقع، فاللغة لا تمثل العالم ، والأفكار لا تساوي الأشياء ، والنظريات لا تطابق الثراء الحسى التعددى المذهل للواقع ومن هنا كان شعرية الطرديات المطرية منذورة لصيد لا يرى ، صيد منذهل وشارد بين سموات وأراضين ، صيد معلق ومرجأ في أفق الأخيلة الممكنة البعيدة ، صيد يقع في أفق الجدل لا أفق التكامل ، أفق الرحابة والتعدد والإمكان لا أفق التوافق والاتساق والتآلف.

لذا كان هذا الديوان يمثل نصا شعريا جديدا فى المراقى الجمالية لمطر، يجمع بنية نسق التزامن الشعرى البنيوى المفتوح لا نسق التعاقب،ويجمع تداخل الأنساق المتصادية لاتجاور العناصر المتجاورة، حيث تتداخل المجازات الشعرية فى أول نص في " مفتتح مواسم الصيد " مع آخر نص بالديوان فى ((آخر الصيد أوله)) :

كان عبد الله ينسل خفيفا من كتاب لكتاب

ذاهلا عن نفسه حتى رمته الصدفة العمياء

من حالق صيد لا يصاد

أفلتته ظلمة الأنواء من مخلبها ،

لا يدري أفي مهجور " واق الواق " أم

في رهبة السر على قمة قاف

سوف يلقى الطائر الأوحد والصيد المحال

ليس للصيد ابتداء أوانتهاء، بنية الوجود بأسرها مؤسسة على التداخل والتدافع والصراع والترقى والتسامى، الكون كله مجازات للصيد والتدافع والتهدم والبناء، الصيد متعة الوجود ورهبته، جوهره ومراوغته، تأسيسه وانفلاشه، ولأمر ما أولع الشعر العربي القديم بالصيد والطرد والكر والفر،وقد رأى مصطفى ناصف من قبل أن:((أن الطير عامة يستوعب في خيال العربي طاقات وتصورات وقدرات كثيرة،فهو يستوعب شخصية الإنسان، ويستوعب مصيره، ويستوعب كل تجليات الروح القلقة المهمومة بوجودها، نعم هذا واضح في التراث.

ومن حق النصوص أن يغذو بعضها بعضا "))، وبعيدًا عن فكرة الأغراض الشعرية، أوالمضامين الفنية البائسة الضريرة التي أنهكت قوة الشعر،واختزلت الثراء التعددى الفادح الذي يختزنه بعيدا عن أى تصور نظرى مسبق عليه ،

نرى الطرديات المطرية إذ تتصل ببنية التقاليد الجمالية العربية تنفصل عنها، تعدل منها ولاتمحوها ،تطورها إذ تستشرف أفقها التعددى المجهول، الطردية المطرية هنا إستراتيجية شعرية جسورة لإعادة تأسيس علاقات الشعر والثقافة والتاريخ بالعالم ، بعد أن وقع قنيصا في سجونه الرمزية واللغوية والثقافية والسياسية ،نحن نهوى في عماء من ظلام النوء، لا ندري أمهجورون في أنساق الوهم ، وجغرافيا النبذ أم موقوفون في رهبوت أسرار سلطة الكلام العام التى هى دمار عام ، العالم قنص وقانص وقنيصة ، والشعر الأصيل محاولة خلاقة وتسلل من كتاب لكتاب ليعيد إلينا روح اللغة والتركيب والإيقاع،فالشعر كينونة جمالية فى أصالة الوجود ، يقول الشاعر – الشعر :

كان من رهبته يخلقه جنحيين كونيين من ليل

وعينين من الكحل البهيم

وصراخا باتساع الظن والرعب

سديما من هيولي صور ينقدح الإيقاع فيها

كان عبد الله مشبوحا على باب الحروف

كلما استنطق حرفا ساقه للغامض الملغز في حرف سواه

يحاول الشعر أن يدخلنا عالم الأشياء لا عالم الأنساق اللغوية السائدة ، يرمى بنا عبر متطوحات الجسارة والخروج لاعالم الإجماع والرتابة،الشعر هنا يعيد إلينا فرحنا الوجودي القديم بالعالم المحيط بنا، يدخلنا الشعر من جديد إلى بيت الأصالة الوجودية، التى غلقت أبوابها الرمزية والسلطوية العامة دون حرية وجودنا، ودون حدود معانينا أو غلقنا نحن عن أبواب الكون الطليق الحى في أقفال رساخ من المواصفات اللغوية والمعرفية والجمالية والحضارية والسياسية السائدة حتى إذا انقدحت صور العالم والواقع بإيقاع الشعر صعد العالم إلى أفق إنسانيته من جديد ، فاتصل بروحه الدفينة عبر نضارة أشيائه،وبكارة كائناته،وتطفرات التخلق فيه،بعد أن نزع – عنها – وعنا قيود العقل الموضوعي الزائف ، وغواشي الوهم اللغوي الرمزي العام ، وتسلط سائدات التقاليد وسدود الاعتياد والألف والرتابة المهينة ، " يظل الشعر مشبوحا على باب الحروف " كما يقول الشاعر فى صورته التى تجسد عالم الخلق المرعب، حيث الشعر مصر على الزج بنا إلى منطقة الحرج اللغوي والوجودي معا ، منطقة القلق والفحص والمراجعة والمروق والهدم

والتأسيس التي لاتسلم نفسها أبدا للطمأنينة الزائفة ، أوالاتساق القيمى الكاذب ، هذا ما نراه في صيد شعرى آخر قادر على مناورة العقل والروح

والثقافة وكافة أنساق العلاقات المحيطة بنا،فى صيد الخفافيش التي لا تصاد لأنها يتقع بكينونتها الوجودية عبر حدود اللاكينونة، أوعبر تخوم اللامحدد واللامفهوم اللذان يقودان عالم المحدد والمفهوم لا العكس فالخفافيش :

خفة وذكاء تحويم ومكر مناورات

وانقضاض ليس يوقفه اصطدام بالحصى

أو بالعصا أوبالحوائط والسقوف

كانت تدوم ثم ترخي جلدها العريان

في غبش يذوبه الظلام

شيئا فشيئا والشظايا من رفيف الفحم ترفو

جبة الظلمات فالملكوت خفاش يلعلع صوته

المسنون

يا ولدي ابتعد / واعقل جنون الصيد

واقعد لأحكي عن خفافيش النهار

من نسل آدم أو سلالات الكلام

ربما يتداعى إلى عقلنا الجمالي المعاصر حديث الكائنات في تقاليد الشعر العربي القديم ، الشعر الأصيل ليس في مكنته الانفصال عن ماضيه أبدا وإن ادعى غلاة الحداثيين وضعافهم ذلك،وليس فى مكنته أيضا الاتصال بماضيه اتصال استنساخ واجترار بليد باهت،فقط الشعر يتصل بمنابعه لأن الجمال يغتذي بالجمال ثم يستشرف جماليات كمينة أو ممكنة، والتقاليد تتنامى بالتقاليد عبر تحولات التشكيل والتوصيل والاستشراف والافتراض ودق باب المستحيل المتحول دائما عبر الشعر من المطلق إلى النسبى الممكن، لقد أدرك إليوت أن الاتصال المعاصر بالتقاليد لا يعني المحاكاة العمياء لما فات أوانه

ولكنه يعني القدرة على التزامن الجمالي والتزمين المعرفى بين ماض وحاضر ومستقبل، فالميراث الجمالي والقيمى والإدراكى ديمومة جمالية معقدة من الحراك والتواصل والاستشراف والافتراض ، ومن ثمة كانت هذه الاشتباكات الشعرية بين ما وقف عليه القدامى من حوار الكائنات أو الكونيات أو سرالأشياء، وما وقف عليه مطر من طرديات معاصرة، لقد لحظ القدامى أن ألوان الصراع المتعددة التي رصدها الشعر القديم بين الثور والوحش أو بين الثور

والكلاب أو بين الذئب والشعر،أو بين الظليم والذئب والشعر: هذه المظاهر الخارجية المتعددة للصراع فى فنيات الصيد والقنص هي تجليات شعرية متعددة مدارها صور المصير والحدثان وتقلبهما واختراقهما صور العيش والوجود واللغة والخيال،كان الطرد الشعرى القديم لونا من ألوان التأمل الجمالى فى الوجود واللغة وحال العقل والوعى والذوق والقيم والتأمل في هموم الثقافة العربية قديما وحديثا، فالفن قبل كل شئ خلق وإنتاج وتشييد وتأسيس، وقدرة على التنظيم ، ورغبة محمومة فى الهدم الحيوي المنظم ، وإعادة التركيب الاستشرافى والإحاطة الداخلية والخارجية واقعا ومستقبلا معا ودفعة واحدة ،الفن قدرة على نفى المطابقة والمشابهة والتسليم والمماهاة، وليس غير هذا التامل الجمالى الرمزى الكامن في ظلمة الخفافيش ما يجعلنا على مقربة من وجع الروح ، أوقلق العقل واقتناص ما يموج في جسد الواقع والثقافة من صهيل وحمحمة واجتياح فالملكوت لدى مطر خفاش يلعلع صوته المسنون، فلا شعر دون خرافات وأساطير،لاشعر دون أسرار ومخاوف وتنبؤات، وقديما كانت الأساطير تفسر منطق الكون ،ولقد كان الوعى الإنسانى العالم فى بداياته الأولى وعيا أسطوريا خرافيا، حيث أسندت صفات الإنسان إلى الكائنات والأشياء

والأحداث،كما ولدت اللغة فى بداياتها الأولى متلبسة بهذه الأكناف الأسطورية البعيدة، فلم تقم اللغة قديما فارقا يذكر بين الاعتقاد والمجاز.

ثم احتاجت اللغة من بعد ذلك إلى أزمان متطاولة متعاقبة حتى تغيرت معها صور الوعى الإنسانى، فانفصل الاعتقاد عن المجاز وصار الاعتقاد القديم مجازا معاصرا، يفصل بينه وبين التصورات الأسطورية الأولى ما يفصل بين وعى الشيخ والطفل، ولكن الشعر لازال يمتلك أثارةً من القدرة الأسطورية الأولى فى وعى أشياء العالم، حيث يرد الشعر الإنسان إلى منابعه الأولى، ويرد اللغة إلى بكارتها الطازجة، ويلحم الوعى الإنسانى بطفولته الحسية المباشرة، لا زال الشعر لدى مطر يحمل هذا الإرث الخرافى العتيق ،إرث السر في الملكوت ، حيث ندخل منطق الأسرار وغابة الخرافات السحرية ، والإمكانات الروحية والخيالية داخل بنية المادة نفسها،محمد عفيفى مطر يحول الكائنات الوجودية إلى كائنات أسطورية مجازية، جسد الخفافيش يمثل هنا موازيا حسيا انفعاليا لجسد الواقع والعقل والثقافة العربية المعاصرة ، حيث تتعطل سبل الاستقراء والاستدلال

والبرهان وتحديد القصد والدلالة والاتجاه، لقد رأى الطراد الشعرى المطرى الواقع جسدا خفاشيا، وكهفا أخطبوطيا دشن من سوء المقاصد

وخفاء التوجهات،وظلامية الهويات، فنحن يطيب لنا مقام الظلام،لامقام القصد والبناء، حيث خفافيش الظلام من نسل آدم أو من سلالات الكلام فكلاهما سيان فى منطق الشعر القادر على توليد المفارقات،نحن نوثر الحركة فى أجواء غير مبينة،أو نحن نرتاح للرؤية فى آفاق مشبوهة،إن قدرا كبيرا من وهج الحقيقة يتبدى لنا الآن خارج منطق الرمز اللغوي السياسي العام، ليحط في جسد الشعر،والمغامرة والتكشف،إن الصورة الخفاشية هنا سبيل من سبل نزع التستر على انساق الكيد والمداهنة والمراوغة التي تبنى أنظمة الواقع،وتوجهات السياسة، وتبنين مجازيا مسالك لصعوبة الرؤية والمواجهة أومقاومة الظلام ، ظلام الثقافة والنسق، والنظام الرمزي العام،الشعر يحفر دائما فى منطق الثغرات والفجوات،والنظام

كل همه تدشين الإحساس العام بالعماء اللغوي المنظم، والاتساق القيمى الرمزي الأليف،ينزع الشعر عن الواقع رتابة الأقنعة المؤسساتية العامة ، ليدخل ملاحم الفوضى ومكذوب السرائر في الكلام ،هذا ما راود الشعر به الهدهد قائلا :

حدقت من طيش النميمة لم تكن تدري لواحق ما استكن

من الخراب على يد الطغيان والملأ الهوام

لم تستمع لملاحم الفوضى ومكذوب السرائر في الكلام

أو رجفة الطوفان في العرم المكتم في عروق الصخر

والغرق الذي ترتد منه الأرض مقبرة

ويغدو العرش والأمم الهوام

بددا يذريه الظلام

.... راودته عن علم ما يدريه

شاغلني بخفته وطيش النقر ما بين الشقوق

نقر التلفت نافشا زهو التشكك واحتمالات

اليقين

هذا هدهد الشعر جاء من أفق الخيال الجسور ينقر في أنظمتنا الثقافية والرمزية التي تحكم مدى حركة عقولنا ومطارح تصوراتنا،هدهد الشعر مشغول بالتنقير

والتحكيك والمراجعة،هدهد الشعر يعلي زهو التشكيك على رداءات اليقين ومن جمال الريب على عفن المطابقة، ومن جمود الظاهر إلى قلق الباطن، يجب علينا ألا نظن على الكلمات في الشعر بالاستنباط،الألفاظ والصور في الشعر حيوات شيئية حسية كاملة ، ولن يصفو لنا الوعي بالشعر إلا إذا

أدركنا جدل الكلمات والصور والإيقاعات في الشعر لذات الشعر، وإذا كان الواقع يدشن ثقافة النميمة وملاحم الفوضى ومكذوب السرائر في الكلام ، فإن هدهد الشعر قادر على كسر هذا النسق العام ، والدخول إلى ممكنات المفاجآت والمغامرات الكمينة، حيث تتحرر اللغة من هلامها الفوضوي ، ويتحرر الإدراك من رتابته المكذوبة ، والمنطق من شرعيته الوهمية ، يجب أن يحول الشعر اليقين العام إلى وهم عام ، ويظل الواقع مفتوحا على ممكناته التخييلية التي لا تنتهي في طردياته المجازية الجسورة للواقع والذات والثقافة والتاريخ والحضارة ، يتحرك الشعر جسورا صوب ممكنات العالم الموجودة فيه بالقوة والمتجلية عبر آليات التشكيل الجمالي بالفعل ، فالشعر قنص لإمكانات العالم وممكناته عبر مسالك

تشكيلية متعددة ومتباينة ، لا شئ يوجد في هذا العالم إلاَّ عبر الشكل ، الصحة شكل المعاناة ضد تناثر الهذيان ، والقانون العلمي التجريبي شكل يستصفى روح المادة ضد تخثرها الفيزيقي الهلامي، والشعر شكل للروح الساري في أنساق العلاقات والتصورات المادية والروحية للواقع الذي نحيا فيه ، كاشفا مكونات بنيوية ، وأنساق داخلية ، تخدم تماسك تشكيل

جمالي ما ضمن نسق ثقافي معرفي ما ومن وجهة نظر ما ، يقول مطر على لسان عبد الله في طردياته صوب أبو الطيور.

كان عبد الله لم يقرأ كتابا بعد

لما استدرجته من صباه رحبة الكتاب

واستدرجه اللوح إلى أول أشكال الحروف

كان يستغويه ذلك اللوح فالأحرف طير طائش

والسطر يغويه فيلتم جناحا بجناح

كل سرب ينفخ المعنى بسرب بعده أو قبله

والأفق متن قلبته الريح من فوضى إلى

شكل ومن معنى إلى معنى نقيض

فى ديوان ((طرديات عبد الله)) نرى عفيفي مطر يصاعد ذرى مجازية شامخة ومبتكرة ، حيث تتحول شعرية مطر الجسورة من قراءة البني الرمزية والأنساق العلائقية التي تدشن جسد الواقع والثقافة، إلى قراءة الأشياء والموجودات والأحياء فى ذاتها قراءة برناسية عيانية تتملى روح الواقع والذات والتاريخ والثقافة والحضارة ، فهو ينسرب في كوامن

طردياته ناشرا أقواس خياله الحسي البرناسي ، متوليا روح هذه الكائنات الوجودية محولا لها إلى تشكيلات استاطيقية ومعرفية كاشفا عن البهاء والثراء الدلالي الهائل الكامن في طواياها،مترامیا إلى أسرارها الجمالية واستشرافاتها المعرفية ، عفيفي مطر في هذا الديوان يقرأ أشياء العالم في ذاتها ولذاتها مشيحا عن كافة الأنساق الثقافية والخيالية والرمزية التي تدشن وعينا الجمالي والمعرفي الجاهز بها.

إن شعرية مطر هنا تضع عوالم الغياب والصمت والنفي واللامعنى بنفس القوة الوجودية والمعرفية والجمالية إلى جوار عوالم الحضور والكلام والقريب والخصوصية والصفة المميزة والحقيقة السائدة والخبرة الشائعة ، أنه يعيد تأسيس الذات والواقع والثقافة والمعيار من خلال قدرة الاصغاء الجمالي لحد الأشياء في ذاتها ، مستبدلا معيارية الثوابت بثوابت تجريبية جمالية جديدة الإنسان والطلاقة والقوة التخييلية والمعرفية في جسد طردياته هو ما يجعل الشعر يتجاوز هنا مجرد التفكير في المادة المحيطة به ، ليستشف صور هذه المادة في وقع مخيلته مؤسسا لأعماق الكينونة ، الكينونات والممكنات الجمالية المعرفية والمنهجية الكامنة في زوايا العالم المحيط بنا حتى ليلتقط زوايا حسية

وشكلية ولونية وحركية وأسطورية متعددة لهذه المخلوقات البرية التي اختصرت تناقضات العالم وممكناته وتغايراته واختلافاته ، الطراد الجمال ي لدى مطر مشحون بأظلال روحية ومشارف فكرية وكوامن لا شعورية ، وعوالم الأسطورية ، وكأن هذه المخلوقات قد شبت عن سياقاتها الفعلية في الواقع التاريخي العملي إلى سياقات معجمية استاطيقية تضرب في أعماق الذات

والواقع والتاريخ والثقافة كاشفة عن مغيباتها التي لا تبين وممكناتها التي لا تنتهي ، إنها جر لبلاغة اللامعنى إلى عالم المعنى ، ولعوالم الغياب الأصيل إلى عوالم الحضور الزائف ،ليشتبك العالمان فى تبادل تكوينى للمعنى والقصد فى عالم لا يغني فيه حضور عن غياب ولا عدم عن وجود ، ولا نفي عن إثبات،ولا هامش عن متن، إن الانفعال الشعري الأصيل في سبر غور هذه المخلوقات والموجودات دفع بالخيال لدى عفيفي مطر إلى جسارة اجتياح روح المادة وبلوغه عمقها الصافي البعيد الثاوي في طياتها الخفية وحشاشاتها اللامرئية حتى لينحل الشعر والشاعر والثقافة والعالم في روح هذه الموجودات انحلال وجود لا انحلال تمثل رمزي لغوى.

فاللغة لا تمثل العالم ، والنظريات لا تساوي الواقع والفكر لا يطابق الأشياء ومن هنا نفى مطر فكرة المشابهة والمطابقة

واليقين والوضوح والسائد والهوية ،مفككا وهم الثوابت فى هذه الكائنات الشعرية عبر جدليات الهوامش الصغيرة القادرة على تأسيس متونها الجديدة، فقد كشف مطر في طراده الجمالي والمعرفي عن سياقات الدهشة والروعة والغرابة والتعدد الكائنة ضمن ممكنات أخرى في روح هذه المخلوقات المطاردة، فالشعر طراد جمالي ومعرفي ومنهجي خارج أشياء العالم ،ومن خلال أشياء العالم أيضا، الشعر في طراد ه الجمالى والمعرفى يفكك الاتساق القشري الزائف بين الفكرة والحادثة، الشعر يذكرنا بأن أردأ التصورات والمناهج والنظريات هي التي تطابق بين اللغة والواقع والمنهج والحادثة، والنظريات والمادة ، لقد اتخذ عفيفي مطر من مراودة ومناورة كائناته الشعرية، ومخلوقاته المجازية وسيلة جمالية حسية لزرع روح السؤال في جسد الثقافة والفكر والمناهج والإجراءات ، لم يتخذ مطر من طراده الجمالي والمعرفي لمخلوقاته المجازية معادلا جماليا موضوعيا خالصا لروح الفن،بل اتخذ منها إلى جوار ذلك معادلا لاموضوعيا كمينا، وحراكا تخيليا اختلافيا، كي يرأب صدوع الوعي والروح والخيال والواقع والحضارة مؤسسا بلاغة اللامعنى إلى جوار بلاغة المعنى، ويوسق عالم اللانسق المفتوح إلى جوار عالم النسق المغلق، وانظر إلى الشعر

كيف ينحت لغته من جسد أشياء الطبيعة حتى يفتح في الخيال كوي الأنساب القديمة بين الطير والبشر يقول الشاعر :

خرز من الماء مسبوك بزرقته عسل

وشمس حصاد زوبت ذهبا في خضرة غضة

في بارق من حواشيه ترقرق من ندى الفضة روح السكينة

عش من نديف حرير القش والزغب المنقوش

صوت حنين الأرض بين الطمي والسبل

يعلو خفيفا كرجع الناي في الغزل

كفكفت من حيلي

ورميت أحبولتي ونسيت مكر فخاخ كنت

أبرع في تمويه عقدتها

بين النخيل وبين القرطم الخضل

ورأيتها رفعت بين السنابل والأعواد شوشتها

بالزعفران والحناء واندلعت في القمح أغنية

مجدولة اللحن من نفس التكوين في السحب

غنت وقنبرت الموال فانفتحت في القلب

نافذة على الأخوة بين الطير والبشر

هذه السبائك اللغوية المشعشعة بطين الوجود ، ودم الأشياء ، وكثافة الموجودات ، تنغل في روح العالم الحسي في ذاته بعيدا عن أي أنساق مسبقة أي تصورات جاهزة ، لترى ما لا يرى ، وتؤسس ما غاب عن التأسيس ، وتطلق وتعيد الواقع والتاريخ والثقافة من سجونها الرمزية واللغوية والحضارية السائدة ، لتقف على حد بكارة الأشياء في العالم لا حد تصوراتنا الثقافية عن العالم ، وهنا يصبح الغموض الذى يعد نقيصة لدى أدعياء متلقي الشعر – يصبح الغموض قيمة معرفية وجمالية في ذاته، بوصف العالم والثقافة والواقع عوالم ناقصة أبدا وملتبسة دوما ، فهي غير كاملة ولا واضحة اومحددة ، بل تعوم جميعا على بحيرة لجية من الشواش واللاتحدد والفوضى والتداخل والصيرورة، وهى بسبيلها أبدا إلى التكوين والجدل والرغبة في النمو والاكتمال الذي لا ينتهي . ومن هنا كانت شعرية مطر شعرية مفهومية تخيلية ، لا شعرية ثقافية استنساخية ، أي شعرية تنبع من دم الواقع لا أنساق الثقافة، وعلاقات الفكر ، وأنماط الفهم ، شعرية شغلها توسيع حدود الإدراك والتذوق والرؤية ، لا

تدشين الإدراك والتذوق والرؤية ، فهى شعريى غير حريصة على سلامة أفكارها وتصوراتها وعلاقاتها المجازية بالقياس إلى ألأنموذج المحازى التأسيسى العام، بقدر حرصها على رعاية ثغرات الفكر وفجوات الوجدان ، وجسارة التخييل ، وتخليق عالم اللانسق بوصفها بلاغة الممكنات الكمينة ضمن ممكنات أخر يستحضرها الخيال إلى عالم الواقع ومن ثمة يتحول الجدل الشعري هنا إلى إمكانات للعمل والحركة والنشاط ، وليس مجرد قوالب ونماذج وتصورات على مسافة من الواقع تنتظر من يطبقها حتى تفشل فشلا ذريعا ، إن قدرة الشعر لدى عفيفي مطر على خلق علاقات مجازية جديدة قرينة قدرته على خلق تصورات مفهومية مستحدثة عفيفي مطر لا يطور ذاكرة الذات والواقع والثقافة.

بل يعيد فحص مكوناتها ، ويبدأ في زرع أسئلة شعرية ومعرفية أخرى على امتداد رقعتها الثقافية والجمالية بين ماض وحاضر ومستقبل ، وبهذه المثابة المنهجية يعيد مطر ترتيب محتويات الوجود والثقافة عبر جسارة مجازاته المبتكرة في طراده الشعري ، فنراه يطارد الغراب في مراوغته الرسمية العامة التي بنيت على سلامة فطرة الغراب في دفن القتيل الإنساني الأول ، لكن

الشعر يقلب معادلة المعقول والواجب والسائد والتاريخ فيستدعي أقاليم اللامعقول

لتكون هي عين العقل ذاته وليغتذى الوجود بعالم الممكنات الكمين في حنايا العالم ليحتقب الغراب والقاتلون ضحايا العالم فوق رؤسهم أبد الآبدين، لتأسيس شهادة التاريخ المنسي ضد زيوف التاريخ الرسمي.

ظلى على الأرض ممدود يروغني

هذا أنا فمن إنحلت مفاصله

أرخي يديه على كتفي ينهدل ؟!

هل كنت أحمله حتى أفر به عبر التواريخ

والغربان شاهدة أن التواريخ

مجلى القتل مجزرة في إثر مجزرة

قلت احتمله على الأكتاف واصطبر

ما ثم من سوأة تعلو معراتها

عن سوأة الدفن في النسيان والحفر

الفصل الثانى :

التخييل البينى التشعبى وأسطــرة الشكل الشعرى قراءة فى شعر محمود درويش

لقد كانت الأسطورة والشعر منذ القدم شيئا واحد ، فالشعر يحقق للأسطورة كينونتها، والأسطورة تحقق للشعر امتداده الإنسانى الكلى متجددًا عبر الزمان والمكان، بما يحقق خروجه على المألوف، وإيغاله فى الغموض المتعدد الموحى، كما أن الشعر والأسطورة يعنيان القدرة على التفكير بالصور، فالصورة فيهما لا تستجلب لتصوير الشيء، بل هى الشيء فى ذاته، حيث الرمز والمعنى يشكلان وحدة مباشرة، إن كلا من العمل الفنى والأسطورة ليسا تعليقا على شيء يمتد فيما وراء العالم، وليسا قرينة تذكرنا بأشياء أخرى تدل عليها فى العالم الخارجى، بل هما (الشعر والأسطورة) شكل رمزى كلى متسق مع ذاته، ينقل إلينا عيانا وجوديا مباشرًا، ووجودًا ماديًا حيًا متعضونا على ذاته، فكلاهما لا يتحدث عن الوجدان الذى يعنيه التركيب الشعرى أو التمثل الأسطورى، بل يتحدثان عن الوجدان الكامن والوجود المعرفى الرمزى الذى يمثل حالة كلية باطنة حية، ولقد

كان الوعى الإنسانى العالم فى بداياته الأولى وعيا أسطوريا، حيث أسندت صفات الإنسان إلى الكائنات والأشياء والأحداث،وقد ولدت اللغة فى

بداياتها الأولى متلبسة بهذه الأكناف الأسطورية البعيدة، فلم تقم اللغة قديما فارقا يذكر بين الاعتقاد والمجاز، ثم احتاجت اللغة من بعد ذلك إلى أزمانا متطاولة متعاقبة حتى تغيرت معها صور الوعى الإنسانى، فانفصل الاعتقاد عن المجاز.

وصار الاعتقاد القديم مجازا معاصرًا، يفصل بينه وبين التصورات الأسطورية الأولى ما يفصل بين وعى الشيخ والطفل، ولكن الشعر لازال يمتلك أثارةً من القدرة الأسطورية الأولى فى وعى أشياء العالم، حيث يرد الشعر الإنسان إلى منابعه الأولى، ويرد اللغة إلى بكارتها الطازجة، ويلحم الوعى الإنسانى بطفولته الحسية المباشرة، وإذا كان الشعر تفكيرا بالصور على اختلاف الفلسفات الجمالية، والمدارس الفنية، فإن ما يجمع بين مختلف المدارس الجمالية فى وعى الصورة الشعرية مهمة ووظيفة هو هذا الوعى الحسى الجمالى بالعالم فى المقام الأول.

وهذا البحث سوف يعالج مفهوما جديدا لمعنى الأسطورة فى الشعر المعاصر ،بما ينقل الأسطورة من سياقها المعرفى الأكاديمى المعروف إلى سياق لغوى تشكيلى عابر للحدود النوعية،بما ينقلها من معناها البدائى والخرافى المعهود الذى يرى إلى معنى الأسطورة سواء كانت طقسية أو تكوينية أو تعليلية أو رمزية أو تاريخية أو مسخية تحولية ـ بوصفها

تجسيدا للميتافيزيقى المتعالى الذى يبحث عن تفسير ما للكون والواقع والمجتمع،وإرساء نسق تخييلى معرفى للقصد فى العالم،بغية الانتصار على المجهول والعتمة الوجودية المحيطة بنا من كل صوب وحدب.

لكننا فى هذه القراءة سنحاول نقل كل هذه التصورات الأسطورية والميثولوجية إلى أشكال اللغة الشعرية نفسها بوصفها الأسطورة اللغوية التشكيلية للشعر والشاعر من جهة،وقدرتها التشكيلية الفائقة على الإمساك بروح عصر عابر للأشكال والمفاهيم والتصورات من جهة ثانية،عصر يرى إلى المعرفة والعقل والمنطق والمنهج والأيديولوجيا بوصفها بناءات رمزية أسطورية يحاول بها العلم والفكر المعاصر إضفاء معنى وقصد ما على الواقع المحيط بنا.

ومن هنا يتحول المكون الأسطورى نفسه من وضعيته المفارقة لبنية اللغة والمنهج والعالم ليكون مكونا لغويا ثقافيا وجوديا يوميا نتنفسه كل دقيقة من حياتنا، بصرف النظر عن المقارنة الكلاسيكية التقليدية بين البدائى والحداثى.

إن الضرب والتجديف في عوالم الغياب والصمت والمجهول واللاتعين والالتباس يرسى فى الشعرية المعاصرة مفاهيم جديدة نطلق عليها هنا مفهوم ((شعرية الفضاءات الشذرية البينية)) التى تبنى صورة

((الزمن اللازمني والمكان اللامكاني))، بما يسبب أشكلة للبديهيات التشكيلية فى الشعر العربى المعاصر)، وكلها مفاهيم أدبية نصكها هنا لتوصيف شعرية درويش وقدرتها على إرساء طاقات تخييلية ومعرفية أكثر غنى وتعقيدا بما يحطم فكرة المصطلح ومقولة التعريف وسائدات الثقافة وثوابت الأنساق ، ومعظم المقولات الأبستمولوجية والأنطولوجية التي ينطوي عليها العقل السياسى والثقافى والقياسي والمنطقى الأحادي والثنائي والخطي والوضعي العربى،إن تحطيم كل هذه المقولات

يعنى الدخول الحسى المباشر في جسدانية اللغة والعالم والخيال،أو قل أسطرة الواقع اليومى للوجود،بما يخلق عوالم غير خطية،غير مألوفة ،ومن ثمة ينتقل الواقع والثقافة من فكرة المواضعة والتواتر إلى فكرة الكشف والمغامرة وتأسيس ميلاد جديد للكلمات.

ومن هنا فقد أبدع محمود درويش أيما إبداع فى نقل هذه المفاهيم الأسطورية والخرافية والبدائية المألوفة من مجالها المضمونى الأسطورى العام،إلى بنية الشكل الشعرى نفسه

فيما توصلنا إليه فى هذا البحث،وهو مجال تشكيلى معرفى جديد نستقرئه من الواقع الجمالى لشعرية درويش،والمتمثل فى محاولة درويش عمل نقلات ـ لانقلة ـ جمالية نوعية فى بنية الشكل الشعرى العربى المعاصر.

وهو ما نطلق عليه هنا ((أسطرة الشكل الشعرى))، والمقصود به لدى درويش قدرته على أسطرة الشكل نفسه وتحويله إلى حالة من الأشكلة المستمرة لبنية الشكل الشعرى،وأسطرة الشكل الشعرى تعنى أيضا الإصغاء الموضوعي واللاموضوعي معا للغة والعالم والتاريخ والذات والثقافة، فالأسطرة التشكيلية تعنى شعرية نظام اللانظام،التى تؤسس لخيال خلاق فريد ، خيال متآب على

التصنيف والتحليل والتأطير، فهو يعيد تأسيس مفاهيم الذات والواقع والتاريخ والثقافة والأشياء والتصورات والمناهج ولا يخضع لأي منها،لأن خيال أسطورى تشذيرى تشعبى يقع على المسافات البينية التشعبية بين الحدود والأنساق والأعراف والتقاليد،لايسكن فكرة الحد المعرفى، بل يسكن فكرة الهجرة الجمالية والعبور الشبكى المعرفى بين الحدود الجمالييةوالمعرفية.

والخيال الشعرى الشذرى التشعبى لدى درويش يكتب النسيان لا الحضور،أوقل يكتب نسيان الحضور الذى لايحضر أبدا

ولايتطابق مع ذاته،ويكتب العدم بوصفه إمكانا آخر للوجود،ويدير ظهره لمفهوم الذات الجمالية الكلية المتماسكة، ليكتب تشتت الذوات بما هى بحران أصداء واحتمالات دلالات وتوالدات معرفية وتخييلية دينامية لانهائية مفتوحة،ففى هذا الشعر ينتفى مفهوم المحاكاة بالمعنى الأرسطى الصورى العقلانى الخطى،ولايخضع الشعرية لمعنى قياسى معين كمفهوم قياس الشاهد الشعرى على الغائب البلاغى والأسلوبى،ولاتخضع أيضا للمفهوم السببى للزمان والمكان،فقدحلت مفاهيم التصدع والتعدد والاحتمال واللادقة واللالتباس واللايقين فى بنية معرفتنا

بالعالم المعاصر وصار التحجب صفة الكائن، والتستر صفة الحقيقة،والاحتمال صفة العلم،والتأويل صفة الواقع.

وصارت الحقيقة هى مجموعة الخطابات اللغوية السياسية التى تبنيها،لامجموعة البراهين التى تقدمها،وانتفى عن الكون والذات والواقع والمجتمع صفة النظام والمماهاة والانسجام والتتابع،وتجلى كل شىء بوصفه منظومات متداخلة فى حالة من الدوران والتداخل والتوالد والتنامى، ونمو النظام من اللانظام والعكس أيضا معا وفى وقت واحد.

وهنا يكون التخييل الشعرى الشذرى التشعبى للشعر عند درويش هو المحاكاة القريبة من طبيعة هذه العوالم،بما هى محاكاة تحاكى الروح والفكر والخيال بكل ما يمور بهم مورا،وما ينبثق عنهم انبثاقا حسيا ورمزيا تعدديا، أكثر مما تحاكى المادة والعقل والنظام والاتساق.

لقد شق محمود درويش طرقًا بكرًا في بنية الجماليات الشعرية المعاصرة تقف دونها المنهجيات النقدية العربية المعاصرة التى تتحرك دوما على هامش الحدث الشعري في هذه الشعرية ولا تقاربه في صميمه إلاّ قليلاً، فقد استطاع درويش بتقلباته الشعرية المستمرة أن يدشن منطقا آخر لجدل الجمالي والمعرفي يخرج بالشعرية

العربية من منطق تفاعل العناصر إلى منطق تداخل الأنساق واللغات، ومن المنطق الأحادي للتخييل الجمالي الموضوعي إلى تشابك التخييل الموضوعي باللاموضوعي لا على سبيل التنكر للواقع، والوقوع في فراغات الشكل أو فجاجات المادة ،أوتجاورات التداخلات، بل على سبيل نقل مفهوم الواقع والذات والهوية والتذكر،والوعى، والمعرفة، والخيال، واللغة، من مجال معرفي جمالي قائم على تشكيل التوصيل، أو توصيل التشكيل ، إلى مجال تخييلي تعددي منظومي قائم على توسيع حد

التشكيل فى الجمال والعالم وذلك بابتكار مانطلق عبيه هنا (تحقيل التخييل) " و ((أسطرة الأشكال))،و ((التغريب المستمر لحد النوع) (فليس الوراء وراءه ولا الأمام أمامه)).

كما يقول درويش بل ثمة تسييل مستمر للحدود المعرفية والجمالية والثقافية والتاريخية الكامنة في بنية الواقع والثقافة واللغة والهوية ،بما يدخلنا فى منطق (الجماليات الكتلية الثملة)، لا (الجماليات النظامية الدلالية))، إننا فى حاجة كما يقول إدوراد سعيد ((فى الوقت الراهن إلى

تواريخ ثملة، غير رزينة، تبين بجلاء تعددية وتعقد التاريخ، دون الخروج باستنتاج أنه يسير إلى الأمام بطريقة مجهولة، حسب قوانين يحددها إما المقدس وإما الأقوياء)).

لقد عاش درويش على المستوى الوجودى والجمالى معا شروط انتفاء المعنى الواحد سواء فى المجال الاجتماعي والسياسي والجغرافي والثقافي،سواء داخل حدود وطنه فلسطين وعلى امتداد وطنه العربي كله، فكيف يعني الشعر بتحديد شروط الشكل والمعنى والدلالة والمجاز وسط عالم خلو من كل اتساق موضوعي للمعنى، لا على سبيل عدميته وعبثيته ، بل على سبيل تعدديته ومراوغة اشتباهاته،وهشاشة تماسكه، وترامي التباساته،وأسطرة دلالاته، بما يعنى هلامية

الرسو على مستقر محدد للوجود أو الحقيقة أو منطق الشكل لها،ومن ثمة لايهتم شعر درويش بالانفصالات والاتصالات التنظيرية والابستمولوجية للمعنى والعالم، فليس هناك متغيرات سوسيولوجية خارجية تقف بإزاء شعرية سوسيولوجية داخلية،شعرية درويش تنفى هذه التصورات الوضعية والامبريقية والجدلية لحقيقة الذات

والواقع والتاريخ والهوية والوعى، وتبنى بديلا عنها هذه العوالم الشبكية التداخلية المفتوحة فهى تبنى ((الخارج الشعرى الخارج على ذاته متداخلاً مع هذا الداخل الشعرى الخارج على ذاته)).

وهذا يعنى أن ثمة انفصالا أبديا قد حل فى بنية الكائن نفسه، بما هو زمنية كثيفة متقطعة ومتصدعة، وبالتالى بنية اللغة المجسدة لهذا الكائن،فليس هناك امتلاء أنطولوجى محدد، وليس هناك اتصال زمنى واحد،وليس هناك تماسك تاريخى خالد،بل هناك تعدد واختلاف وحركة وقلق ونشاط،فالحقيقة الشعرية ليسن بناءا كليا مركزيا بل ((بناءا تدرجيا بينيا مفتوحا لابناء تراتبيا كليا متسقا))،لأنها تبنى التناقض والتعدد واللالتباس والمراوغة والصمت بوصفها حدودا علمية وشعرية معا لأوجه الحقيقة ومنظوراتها اللانهائية،وتوالداتها الإحالية الواعية واللاواعية معا، حيث ((الشعرية عبورا

لانسقا، ونشاطا لاتركيبا ونسيانا لاتذكرا، وتصدعا لاتطابقا، واختلافا لااتفاقا)).

ومن ثمة كانت شعرية درويش معنية بإعادة تأسيس شروط المعنى لا إعادة الاكتشاف – حدوده ، معنية بتأصيل مفاهيم الغياب والصمت والعدم الجمالي

والمعرفي الأصيل الكامن في بني الذات والثقافة والتاريخ والجمال والخيال، فكما يقول الشاعر (بحياء أحيا،كما لو كنت ضيفا على/غجرى يتأهب للرحيل) (قصيدة حياء)،ومن ثمة كان لابد من الدخول في غيابات تشكيل الغياب الأصيل لاستحضار أثر هذا التعدد المعرفي والجمالي والتخييلي الهائل المنساب في رحم الواقع والكلمات والأشكال ، لقد كان الشاعر والشعر معنيا بالإفلات من حدود الواقع القيمي والمعرفي والجمالي السائد لكن دون أن يتنكر له ، ولا سبيل إلى ذلك إلا بخلق موازيات معرفية ومجازية شيئية تتحقق عبر مجرات تشكيلية كتلية تعددية تزامنية تداخلية لاينفصل فيها ماضى الحاضر عن حاضر الحاضر عن حاضر المستقبل وشعرية درويش تنأى كل النأي عن مجرد درامية العناصر أو تعددية الأصوات، أوالجمع بين تقنيات قصيدة الشعر التفعيلى التي تتأطر ضمن حقل تشكيلي واحد.

لكن درويشا يؤسطر الشكل الشعرى وفق منظور جمالى معرفى محايث لمعاناته الوجودية والإنسانية، فمن خلال تعدد تقيناته، وتداخل أشكاله المتجادلة وتعدد البني التي ينمو بعضها فى بعض ، ويخرج بعضها من بعض تتفجرة الحدود المعرفية والجمالية التجاورية والتفاعلية معا فى شعرية درويش لتنصب عبر قفزاتها التخييلية البينية التحقيلية على الفواصل والكوامن، على حدود مناطق الأسرار والصوامت والمغيبات لتنغرس بين حد وحد معرفي آخر وشكل جمالي بديل، واستشراف واستشراف احتمالي ممكن، حتى ليؤسس الشعر " لجماليات التشذير البيني التشعبى التى ترى إلى الحقيقة " فى التباسها الشكلى والدلالى اللانهائي وليس مجرد بناء(جماليات الواقع اللغوى الموازى)) " حيث تخرق جسارة التحقيل التخييلي طبقات حدود الواقع واللغة والوعى والتذكر والزمان والمكان السائد في أي صورة من صوره الرمزية الغليظة فتسيل منها كوامنها الواقعية والمعرفية والجمالية البدئية ، طبقات للتدلال تنسرب في طى طبقات تدلال أخرى ، وتراميات للتخييل تتعالق عبر أشكال تداخلات أخرى من المعنى والقصد والمجاز حتى لتنتقل شعرية درويش من نصية الموضوعية الجمالية "

الدرامية بكافة أشكالها وأنماطها " لدى مدرسة شعر التفعيلة إلى كتابية التحقيل التخييلي التعددي المعني المعنى بكتابة اللامرئي

واللاشخصي والغياب التعددي الكامن في وعى لاوعي الموضوعية الجمالية القائمة ، ارتقاءا بها صوب ما نطلق عليه الواقعية الجمالية الكبرى – أو المفرطة " حيث تتكوثر العوالم وتتحقل الصوامت وتتراكب المغيبات عبر أشكالها المعرفية والجمالية المتعددة والمتباينة والمتداخلة.

وكأن درويشا يقرأ في صفحات الوجود والواقع تفاصيل النسبي الثقافي المذهلة الكامنة في منطق المطلق الاجتماعي السائد ، حتى ليتجلى منسوجا عبر بنية المطلق اليومي والبدئي محطما لفكرة الأصلي الثابت مفككار للنسق الموضوعي الجمالي فلا فرق بين ما يجوز وما لا يجوز ،المعقول واللامعقول، لا فرق بين احتمال واحتمال فكلاهما محض وهم من الأوهام يقول درويش:

كان يمكن أن لاأكون

كان يمكن أن لايكون أبى

فقد تزوج أمى مصادفة

أو أكون مثل أختى التى صرخت ثم ماتت
ولم تنتبه
إلى أنها ولدت ساعة واحدة
ولم تعرف الوالدة
أو كبيض حمام تكسر
قبل انبلاج فراخ الحمام من الكلس
كانت مصادفة أن أكون
أنا الحى فى حادث الباص
حيث تأخرت عن رحلتى المدرسية
لأنى نسيت الوجود وأحواله
عندما كنت أقرأ فى الليل قصة حب
تقمصت دور المؤلف فيها
ودور الحبيب ودور الضحية
فكنت شهيد الهوى فى الرواية
والحى فى حادث السير

لقد اتسع المعنى في العالم وضاق الشكل ، ولا من مفر من تشييد وخلق مسارات تشكيلية تعددية منظومية تداخلية تقتضي هذا الاتساع الأخطبوطي الأسطوري القابع في لا وعي ووعي اللغة والذات – الواقع – الشعر – التاريخ – المعرفة ، لقد آن للشعر والشاعر أن يقتل نفسه كما قال

درويش من قبل ، وأن يعود الشعر لحد الحياة ، أو أن تعود الحياة لحد الشعر :

الطريق إلى المعنى

مهما تشعب وطال

هو رحلة الشاعر كلما ضللته الظلال اهتدى

إن قوة التحقيل التخييلي لدى درويش وما يكتنفها من جدليات جمالية منظومية تشعبية،قائمة على المفارقات المتداخلة المتصادية، قد دفعت بالأشكال الجمالية والمعرفية للشعرية العربية السابقة عليه إلى حالة من "((الأشكلة ")) لهذه الأشكال.

فإذا كانت فلسفة الشكل الشعري لدى مدرسة الشعر الحر ((الرواد وما بعد الرواد ")) تتمثل في إعادة ترتيب وتنظيم وتشكيل بنية الواقع والسيطرة عليها من خلال تحويلها عبر مصهر التخييل إلى صيغة من صيغ الإدراك المعرفي

والخيالي الموازى لبنية الواقع ، فإن نقل هذه الصيغة من حالة الشكل الواحد إلى حالة ((أشكلة وأسطرة)) هذا الشكل قد دفع بها حثيثا لتبلغ حدها الأقصى الحرج من الإمكان الجمالي ورفع منسوب التشكيل لتشهد انتظام نسقيتها وتعدادها وتخثرها في آن ، وكأنها في حالة تشكيل لا يقر لها قرار فهى شعرية" (المابين

الجمالي والمعرفي) " الواقعة دوما بين علامة الصوت وتدلال الصمت ، فحالما يعلو الصوت ويتماسك يعود مكرا على ذاته ثانية بالتفكيك ليبدأ من جديد فيقع في متاهات اللامعنى والصمت ، وما إن يقبض على المجهول والغائب حتى يتحول ثانية إلى صوت جديد، وكأن أشكال النص تتعين فى هذا هذا العبور التشكيلي التشعبي البيني الذي يكدح كدحا حسا تخييليا ومعرفيا

إن الشعر يتجاوز هنا كل أشكال تاريخه الجمالي الجمعي السابق مؤسسا شعريته التجريبية الخاصة ، فليس الشعر تعبيرا عن الواقع أو انعكاسا جدليا له أو موازيا تشكيليا لعالمه ، أو تزامنا بنيويا توليديا لمعناه ، بل تنعدم معظم المفاهيم – الواقع – الذات – التاريخ – الثقافة – الجمال – الحضارة لتدخل عبر لغة الشعر في شفق التدلال المعرفي والأثير الجمالي لإعادة تأسيس اللغة والعالم – وليس إعادة اكتشافهم حتى ليخرج العالم والواقع والشكل من سجونهم

الرمزية المعرفية الموضوعية المعتادة ، وأشكالهم الجمالية السائدة ، ليدخلوا عوالم الحضور الذى لايحضر أبدا،أو الباحث دوما عن شروط أفضل لحضوره،وكأن الكتابة تكدح فى القبض على أثر العالم لا العالم نفسه،تكدح ضد كل ألوان التلوث الدلالى للواقع والتاريخ والعالم لتدشن عوالم البياض الكتابي ضد عوالم الترميز الثقافي

ولتستدعى عوالم التعدد المعرفي المنظومي التصاعدي ضد عوالم التنميط التشكيلي والتأطير المعرفي والتصنيف الاجتماعي

حيث ينحل الشعر في أفق البياض البكر الأول فيكتب أسرارها وصوامتها وغيابها التداخلي التزامني الذي يتناسل من اللاتعضون المضمن في بنية التعضون المادي التاريخى ناقلا حدود المعرفة وأنظمة الممارسات والتصورات إلى سيولة العرفان وتحقل التخييلات ، مدركا للتفاصيل اليومية اللطيفة التي تند عن كل تأطير وتعريف وتترامى إلى عوالم ما وراء اللغة والنسق والأيديولوجيا والمعنى ، متجاوزا كل تعريف علمي موضوعي ، ليرى النسبي جزءا من المطلق قبل أن يكون مضادا له والمطلق ساريا في النسبي دون أن يكون

مناقضا له والتصويري التشكيلي التجسيدي قابعا في التصوري العقلاني دون أن يكون موازيا له مما يغير معظم المفاهيم الجمالية المسبقة للأيديولوجيا بوصفها أيديولوجيا معلنة أو كامنة أو حتى مستشرقة.

وإذا كانت الأيديولوجيا تعرف عن طريق ما لا تقوله ، أو عن طريق كوامن الفجوات العالقة بأبنية الدوال الصامتة في صورة مفارقة ساخرة بين ما يقال أو ما يجب أن يقال ، فإن شعرية درويش تفكك هذه المفاهيم لتنتقل من سوسيولوجيا

الأشكال الجمالية السابقة بكافة تصاميمها وفلسفاتها – محتوى الشكل – سوسيولوجيا الشكل - إلى أشكلة هذه الأشكال عبر التشكيلات التعددية البينية المحولة للمفاهيم إلى أشكال جمالية ومعرفية إشكالية تنأى عن انعزالية الفردي ضد الجمعي ، والشخصي في مقابلة التاريخي ، والتجريدي في مواجهة الحسي ، والعقلي في منازعة التجريبي ، والجهل بوصفه حدا للمعرفة بالواقع في مضادته للجهل الأصيل بوصفه تعاليا عليه والوهمي الأيديولوجي في زعزعة التأسيسي ، والجمالي الفردي في مواجهة الجمعي الجمالي واليقيني في مناقضة الاحتمالي .

إن الشعرية تعنى هنا الارتداد المستمر للذات الشعرية على ذاتها رغم احتقابها كل المرجعيات الجمالية السابقة عليها ، وكأن درويشا يعيد تأسيس الوعي الجمالي فيحفر فيه بوصفه لاوعيا أسطوريا كامنا يضج بالتفاصيل المادية اليومية الغائبة،المتناهية فى الغموض والتعدد والالتباس والعبور، متناوبة بين الواعية واللاوعية والاعتباطية والتجريبية والاستشرافية معا وفي وقت واحد ، وهنا نحس درويشا وكأنه قد خاط عقله وخياله ومعارفه وأحواله ومكابداتها بجسد العوالم والأشياء واللغات من حوله وكأنه قد دخل في جسم الواقع بالفعل لا بالكتابة حتى ليصير الممعن في واقعية هو

الممعن في أسطوريته ،والمتناهي في تدشينه الشكلي النسقي القيمي والرمزى موغلا في فوضاه وشواشه اللامحدودة.

وبهذه المثابة الجمالية والمعرفية التحقيلية يتجاوز درويش معظم الاجتهادات الشعرية قبله، متجاوزين معه معظم الاجتهادات النقدية فى الخطاب النقدى العربى المعاصر في رؤيتها لشعرية درويش من حيث أنها شعرية تقرأ جماليات الغياب في الوجود والذات والواقع والثقافة ، شعرية تفتض المسكوت عنه والمطلق والمجهول ، شعرية تتأمل الخيط الرهيف الهش بين قوة الحياة وقوة الموت،أوهى شعرية

الموت الواعي تكتظ بالتخييل الاستباقي الافتراضي ، فتصير شعرية درويش بهذه المثابة مقاومة الشعر نفسه ضد نفسه وتغريب الأشكال الجمالية لذاتها، لتكتب البياض الديناميكي لتعددية الوجود وتشعبات الثقافة ،وتشققات الهوية، واحتماليات الحقيقة،وتفكك الأيديولوجيات.

إن معظم التصورات النقدية السابقة علينا التى عالجت شعرية درويش – على الرغم من تثميننا قيمة الاجتهاد الكامنة فيها – لكنها جميعا لا زالت تصدر عن جماليات قبل درويشية ، جماليات مركزية شمولية تنبع من دارمية العناصر المتفاعلة داخل النسق الجمالي الموضوعي الواحد ،أو جماليات

أيديولوجيا الشعر،أو شعر الأيديولوجيا أو ما عرف بسسيولوجيا الشكل او شكل السسيولوجيا التى فهم فيها الغياب الشعري في مقابل الحضور الرسمي للمعنى ، كما فهم الموت في شعرية درويش في جدله مع الحياة، لكننا لا نرى شعرية درويش كامنة في أي جهة من هذه الجهات الجمالية منفردة مستقلة أو حتى متجادلة متفاعلة بمقابلها التشكيلي عبر بنية خيال ثنائي فقير كما هو سائد في أو الشعريات المعاصرة لدرويش بل نرى شعرية درويش بالأساس كامنة في تحويل فكرة المنفى التى

أقضت وجوده كله من معناها المادى التاريخى إلى فكرة ثقافية وجودية جمالية فى وقت واحد ، حيث يصير المنفى هنا فكرة مجازية كما يقول إدوارد سعيد فى تحليله لفكرة المنفى فى كتابيه ((بعد السماء الأخيرة)) و ((تمثيلات المثقف))، حيث يتحول المنفى من معناه النفسى والجسدى والوطنى إلى معناه الوجودى الثقافى الكونى بوصفه فكرة وجودية تنخر فى الفكر والهوية والجسد واللغة معا قبل اقتلاع الوطن والمسرات والهوية،يصير المنفى تشققا فى بنية الثقافة نفسها وتغريبا لفكرة حضور الواقع نفسه بصورة مطلقة،ووعودًا تشكيلية محتملة لإمكانات الشكل والتشكيل فى الشعر والفن بصفة عامة.

فنحن فى المنفى الوجودى تتحول الثقافة والنسق والقيم والهوية والذات إلى بحيرات لغوية لجية متداخلة بالمجاز والاحتمال والتغير والتعدد، ومن ثمة حلت أسطرة الشكل الشعرى لدى درويش محل فكرة الشكل او النسق الجمالى السائد،وفكرة أسطرة الأشكال الشعرية داخل النص الشعرى الدرويشى تعنى هدم هذه الحدود الجمالية والمعرفية والثقافية والتشكيلية بوصفها بني شعرية نسقية

موضوعية تجالد الواقع أو تبنيه أو تعيد مساءلته وتركيبه واستشرافه، لتعيد تأسيسها عبر المنظومات التخييلية والمعرفية التعددية البينية التداخلية لتصب أخيرًا في مفهوم "(التحقيل المعرفي والتخييلي)" بوصفه تموضعا في وعي ولا وعي الوجود واللغة والواقع بعيدا عن أى نسق نقدى ثقافى موضوعى، وكأن الشعر يعيد قراءة اللاموضوعي الأسطورى الكامن في بنية الموضوعي المتعارف عليه،كما يعيد بناء الهوامش اللاشخصية اللاواعية الكامنة في بنية الأشياء والأحياء وكافة أشكال العلاقات بوصفها حدودا للوعي ذاته وليس متقابلات معرفية له ، لتنفتح تفاصيل العوالم والتواريخ والأساطير والصوامت والمغيبات الكامنة والخيال واللغة بوصفها جميعا آفاقا منفيه مهجرة متحركة متحولة سيالة بفكرة النشاط التخييلي،والتعدد المعرفى، والعبور التصويري، والتصادى الحلمي،والتداخل

التشكيلي، والترامي التجريبي والاستشرافى معا وفى وقت واحد،وكأن أسطرة الشكل الشعرى ـ ولا أقول الواقعية السحرية، ـ تؤسس للجمالية الواقعية المفرطة بما هى إقامة جمالية معرفية تشكيلية مهجرة دوما تقف على حدود الحركة،وهوامش التغيير،ومستقبليات الإمكان.

وهذا التكوثر المعرفي والمنطقي والتخييلي اللانهائي الكامن في بني الواقع والذات والثقافة واللغة – هو ما يؤسسه درويش من خلال جسارات ما أسميناه فى دراسة سابقة لنا بمصطلح (التحقيل التخييلي والمعرفي)،أو ما نطلق عليه فى هذه الدراسة مصطلح ((أسطرة الشكل الشعرى))،لا أقول عبر وعي جمالي تخييلى افتراضي استباقي كما تصور معظم نقاده بل من خلال دخولة فى حومة الواقع اليومى الأليف وكتابته بالفعل ، من خلال القدرة الجمالية والتشكيلية المذهلة على كتابة((هنا والآن))، حيث تنفتح الأسئلة على الأسئلة،وترتطم الذاكرة بالذاكرة، وتتداخل التفاصيل بالتفاصيل عبر ماضي الحاضر وحاضر الحاضر ومستقبل الحاضر دفعة واحدة،فيتداخل الحلم بالواقع بل يصير الحلم أكثر واقعية كما يقول درويش،ويتداخل الأسطورى بالافتراضى باليومى،فليس هناك ذات مدركة منفصلة عن

موضوع مدرك عن النسق التاريخى للإدراك نفسه عن إمكان استشراف إطار إدراكى تجريبى جديد.

من أجل ذلك كان على الشعر والشاعر أن يمارس تقنيات تشكيلية تجريبية أسطورية متعددة،كان أهمها هذا التعدد التشكيلي التغريبي لبنية الأشكال ومسرحتها داخل النص فيما يعني تعددها وتوازيها وتزامنها وتداخلها وانفتاحها على حد الوجود، والواقع ، والأشياء في ذاتها ولذاتها ، وفي أعماق هذا التغريب التعددي التصاعدي للأشكال المتعددة والمتباينة تمارس الشعرية بناء النسق وتكسره وتعضون موضوعية الواقع ولا موضوعيته معا وتجلى الحضور وتغييبه وتعين المادي وانفلاشه في أطياف الحلم،وأوهاج الوهم وتعقب آثار الوجود اللامتناهية المتأبية بطبيعتها عن التحدد والتعين، فالشعر ليس تكشفا في العالم

بل حلولا فيه،وليس في إقامة جدل جمالي معرفي معه مهما تعددت صور هذا الجدل بل استغراق وتموضع في جدلياته المحايثة اللامتناهية مرئية ولا مرئية لتأسيس حدود الشعرية وفق لامحدودية أشياء الواقع، وتعدد انفصالات اتصالاته الواعية واللاواعية معا ، واستتباع بنية التشكيل من لحم ودم الوجود الحي وليس من

المركبات اللغوية والمعرفية الوهمية للنظريات والثقافات ، ذلك أن حد النظرية يطابق دوما عبر

آليتي الاختزال والتأويل وإعادة التركيب – بين الموجود المتكوثر اللانهائي والمفهوم المجرد الأجرد الذي يجمع هذا التكوثر الحسي اللانهائي عبر بنية التماثل اللغوي الجمالي فيرد إلى المثل الجمالي والمعرفي ما هو خارج نطاق التماثل ، وكأن ثمة أشكالا جمالية فوقية قبلية تحدو الشعر والشعرية قبل اجتراحها ببنية الواقع والوجود الحي ، فتتماثل أشكال الشعر عبر أوهام النسق الموضوعي للغة والنظرية والأفكار المعرفية السائدة بدلا من الانغلال في أرحام الواقع،وخلق أشكال للتموضع في التعدد الشكلي اللانهائي للديناميكيات الحركية الواعية واللاواعية المضمنة في جسد الواقع والذات والتاريخ والثقافة (١)، ووفقا لهذه التصورات نحت الشعرية التشعبية التداخلية لدى درويش منحى التركيب والتعددية والدائرية والحوارية التصاعدية المنفتحة.

يرصد صلاح فضل اختلاف شعرية درويش عن الشعريات العربية المعاصرة قائلا:((إننا حيال بنية عنقودية فى هذا النص،تمتد الخلفية الأيديولوجية الكامنة فى عروقه كمحور غير منظور يضمن تماسكه،ثم تنمو

فى أطرافه (العنقود) مجموعات متفاوتة فى تجانسها وأعدادها فى بعض الأحيان، لكنها متوازية فى درجة كثافتها وتركيز حلاوتها، وبقية العناصر الداخلة فى تركيبها.

فإذا مضينا فى استخدام صورة العنقود وجدنا أن كل وحدة / حبة فى هذه القصيدة تملك استدارة الرباعية بشكلها الموسيقى وهيكلها النحوى، وغلافها الخارجى المتمثل فى البنية الأولى(أرى ما أريد ... إنى : فأغمض عينى))، الأمر الذى يؤدى إلى تماثل مذاقها الجمالى، لكنها تتاركم بطريقة عضوية خاصة،تختلف عن كيفية توالى الأبنية السردية والدرامية،لاتؤلف نسقا متناميًا مستطيلاً متوالدًا لايجوز الإخلال بترتيبه،بل تشكيلا متكاثرا بلا ضابط مكانى فى معظم الأحوال،بوسع كل قارىء أن يكتشف ـ أو يبتدع ـ علاقاته الخفية دون أن يلتزم بها غيره من القراء،وبهذا فإن علاقة وحدات الرباعيات ببعضها تتراوح بين إمكانية تماسك كل مجموعة طبقا لضرورة التداعى والتداخل،وحرية تبادل المواقع دون إخلال كبير بالنسق، بما يجعلها بنية مفتوحة مثل المرائى النمتشذرة والمتناثرة فى قدرتها على تكوين الصور المتناظرة))،ثم

يتبع صلاح فضل هذا التقييم لشعرية الرباعية عند درويش بقوله(_ونقف عند هذا القدر من التحليل معتبرين إياه نموذجا على ماسواه لايخل كثيرا بشروط القراءة).(٢)

ووفقا لما نراه فى شعرية درويش فإنها معنية بخلق مفهوم الحرية ضمن حد الشعر حتى ليجعل حد الشعرية هو حد الحرية مقسوما على حد الحياة دفعة واحدة!! ويظل الشعر

يجدف ضد ماضيه وحاضره الجمالى ليخلق ذاته من جديد كل آن،فالشعر حالة تشكل دائم، وليس رسوا على شكل مسبق أو آنى، الشعرية قلق سؤال ونشاط إمكان،وجسارة افتراض، ووميض عبور طليق،الشعرية انفصال واتصال أو قل هى قوة الاتصال التجريبى بفجوات الانفصال الكامنة فى كل اتصال رمزى عام مفككة إياه من جديد.

وهى حالة شعرية جديدة أسميناهها ((بالتخييل الشذرى التشعبى المؤسس ((للواقعية الجمالية المفرطة))، في تسمية اصطلاحية جديدة يتجاوز بها درويش معظم الأشكال النقدية والجمالية السابقة عليه،كما يتجاوز بها معظم التصورات النقدية التى عالجت شعرية درويش دون أن تقع على حدها الجمالى التجريبى الخاص

بها،حيث تكون الشعرية هنا مرجعية ذاتها،فيقع الدال على الدال نفسه لا على مدلوله محتقبا كل المرجعيات الجمالية والمعرفية السابقة عليه،وفى هذا الشكل يصير الشعر نفسه وضد نفسه فى آن،وتقع اللغة على اللغة وماوراء اللغة، وتجرد الذات من ذواتها ذواتا كثيرة لامقطوعة ولا ممنونة،يقول الشعر:

لا أنت أنت ولا سواك

أين أنا فى عتمة الشبه؟

كأنى شبح يمشى إلى شبح

لا يخضع الشكل الجمالى هنا للعلية الجمالية ولا للسببية الزمنية ولا المعيارية التشكيلية،بل يتأسطر الشكل نفسه، فيصير الشكل الشعرى شكلاً أسطوريا ممعنا فى تفلته التشكيلى الذى يتجاوز ((مفهوم عبر النوعى)) ليصير بنية تخييلية شذرية تشعبية تداخلية متزمنة وغير متزمنة فى آن،فينفك مفهوم الزمن الجمالى الواحد ليصير أبدية تشكيلية تعددية،وينفك المكان عن مكانه الأوحد ليتحول إلى المكان التصويرى اللامكانى،مثلما تحول الزمان إلى الزمان اللازمانى،(٣) و كأن درويشا يعيد تأسيس الأفكار والمفاهيم والتصورات الراسخة بوصفها محض

أيديولوجيا، أو محض احتمال ضمن احتمالات أخرى مثيرة ممكنة،ويشيد الوعي الجمالي بوصفه لاوعيا أسطوريا متفلتا منسربا فى الشكل الجمالى الظاهر فى النص.

لكنه يظل قادرا على إطلاق كوامنه الضاجة بالتفاصيل المادية اليومية فى حياتنا العقلية والتجريبية والشعورية والحدسية، متناوبا بين الواعية واللاوعية والاعتباطية والتجريبية والاستشرافية معا وفي وقت واحد.

وهنا نحس درويشا وكأنه قد خاط عقله وخياله ومعارفه وأحواله ومكابداته ومحارق تجاربه بجسدية العوالم وعيانية الأشياء من حوله، وكأنه من كثرة ماحدق بالوقع قد دخل في جسم الواقع بالفعل لا بالكتابة،حتى ليصير الممعن في واقعيتة هو الممعن في أسطوريته،والمتناهي في تدشينه الشكلي النسقي القيمي موغلا في فوضاه وشواشه اللامحدودة،وبهذه المثابة الجمالية والمعرفية، تنتقل الشعرية من تشكيل العناصر الجمالية إلى تحقيلها،ومن نسقية الأنظمة الجمالية إلى توزعاتها وتداخلاتها، وبهذا التحقيل التخييلى والمعرفى، يتجاوز درويش معظم الاجتهادات الجمالية والنقدية السابقة عليه في رؤيتها لشعريته، من حيث أنها شعرية تقرأ جماليات

الغياب في الوجود والذات والواقع والثقافة، شعرية تفتض المسكوت عنه والمطلق والمجهول،أو هى شعرية الوعي بالموت،أوهى شعرية الموت الواعي،أوشعرية تخييل الموت الاستباقي الافتراضي،فتصير الشعرية لديه شعرية المقاومة مقاومة الشعر لنفسه ومقاومة اللغة لنفسها ومقاومة التاريخ لوهميته وزيفه، ليكتب البياض الديناميكي للوجود والثقافة.

وهنا يرى الشعر الواقع والذات والهوية والثقافة والمجتمع والطبيعة بوصفها كائنات مجازية رمزية،وليس بوصفها

أنسقة ثقافية كلية ثابتة،أو حتى جدلية تاريخية محددة،ومن ثمة استطاع درويش أن يحول الشكل الشعرى إلى هولة أسطورية كبرى لاتتحدد بنوع محدد بقدر ماتتحدد بوفرة النشاط وقوة التداخل والتعدد والترامى

فتصير الشعرية بنية مفارقات تشكيلية تشعبية لايحدها حد،ولاتقف على حد من حدود النوع الجمالى،بل يداخل الشكل الشعرى فيها بين الأسطورى والافتراضى والعقلى والمنطقى والعلمى والتجريبى والاستشرافى معا وفى وقت واحد،ليكشف الشعر قوة منطق الانفصال الكامن فى منطق بنية الاتصال ذاته،وإذا كان كل كاتب يخلق أسطورته الجمالية الخاصة فدرويش قد استطاع ان

يؤسطر بنية التشكيل الشعرى نفسه حيث مكمن مجد الشعر وعظمته فى تحول الشكل الشعرى إلى أسطرات تشكيلية تخييلية تتحقل فيها المعارف والتصورات والأصوات والوقائع والمقدس والمدنس والأحلام والاستشرافات والتجريبيات عبر بنى التشكيل الشعرى، ومن هنا فقد قلب محمود درويش مفهوم الأسطورة فى الشعر العربى والعالمى المعاصر من مجرد الإحالة الميتافيزيقية والخيالية والمعرفية للمعنى الأسطوري فى بنية الشعر، إلى أسطرة الشكل الشعرى نفسه، واستنباط المعنى الشذرى التشعبى التداخلى المعقد الكامن فى البنى

المادية للواقع اليومى الأسطوري،حيث تتداحل أشكال الأسطورة بالمعنى بالوجود بالشىء بالتجريب بالاستشراف، وبذلك يكتب درويش منفاه باعتباره وعيا وجوديا وثقافيا أبديا،يكتب الغياب فى الحضور والمنفى فى الهوية، والتعدد المستشرف غير المرئى فى العادى الهامشى المألوف، يقول درويش: ((إننى أكتب لأكون حاضرا،وإن هذا الإلحاح إلى الحضور توق حيوى للتجانس مع الحضور الإنسانى الشامل،ومع الحياة ذاتها. إنه أدب محاولة الحضور الذى يأخذ شكل

المقاومة،الحضور فى المكان المحدد. لاأكتب شعرا لأغير الواقع،ولكن الواقع أرغمنى على الكتابة، استعبدنى من شدة ما أذلنى،من كثرة ماكان واقعا وقعت فيه،ولكن هذه العبودية تمنحنى الحرية.

فحين كتبت وجدته يختلف عن نفقيضه،ولكن نقيضه ليس إلا هو متحولا،هذه علاقتى بمعادلة الواقع التى استخرج منها حريتى من جهة،وقابلية التحرر والتغير من جهة أخرى)(٤).

إن الواقع من كثرة إفراطه فى واقعيته،دفع درويشا إلى الوقوف على سره الغائب بجمالياته وهمومه الثقافية والوجودية العامة، وكأن درويشا يعيد تأسيس الواقع بوصفه أسطورة لغوية جمالية سياسية لابناءا أيديولوجيا طبقيا أو

فئويا أوبنيويا او نقديا ثقافيا أو حتى حداثيا ومابعد حداثيا،وهذا ما أطلقت عليه ((الواقعية الجمالية المفرطة)) أو ((الواقعية التشكيلية التشذيرية)) أو ((الجماليات البينية التداخلية)) فى درساتى حول الشعريات العربية الجديدة وعلى رأسها شعرية درويش،ولابد فى هذه الجمالية الجديدة أن يعدم الشعر اللغة الواحدة،و الواقع الواحد، ليتشظى عمق الواقع عبر

مراياه التشعبية التداخلية المرئية وغير المرئية معا،وكان شيئا من المطلق قد حل فى النسبى،أوكأن الأسطورة قد تنزلت من عليائها الخرافية خارج حدود المكان والزمان لتصير واقعا ماديا يوميا نابعا من تشذرات الزمان والمكان اللانهائية،فالشعرية هنا تعدم الاستقرار السائد بوصفه وهما لتحل فى الهجرة والتحول والمتفلت أبدا ، الكامن فى الفجوات المعرفية، وفى الجماليات العابرة بين التصورات والثقافات والجماليات التشكيلية المتعددة المتداخلة.

وهنا لابد أن يتحول الشعر والذات والواقع والتاريخ و الهوية وأشكال الفن بوصفها منفى- منافى- أبديا لايقر لها قرار من هوية أو تشكيل أو مستقر يقول درويش:

غريب على ضفة النهر كالنهر يربطنى

باسمك الماء.لاشىء يرجعنى من بعيدى

إلى نخلتى،لا السلام ولا الحرب لا

شىء يدخلنى فى كتاب الأناجيل لا

شىء يومض من ساحل الجزر والمد ما بين دجلة والنيل.لا

شيء يحملني او يحملني فكرة: لا الحنين

ولا الوعد،ماذا سأفعل؟ ماذا

سأفعل من دون منفى،وليل طويل

يحدق فى الماء.

وبهذه المثابة الجمالية والمعرفية التحقيلية يتجاوز درويش معظم الاجتهادات النقدية السابقة في رؤيتها لشعريته، من حيث أنها شعرية تقرأ جماليات الغياب والصمت والمجهول في الوجود والذات والواقع والثقافة والهوية والفن، شعرية تفتض المسكوت عنه و تعاين المطلق السارى فى حياتنا وتجاذب المجهول الذى يحف بنا من كل حدب وصوب،ومن ثمة يدخل درويش فى شعرية تشذرية تشعبية تفتح التفاصيل اللاشعورية والخفية للغة والعوالم والتواريخ والأساطير

والصوامت والمغيبات الكامنة والخيال بوصفها جميعا آفاقا متحركة سيالة متداخلة بالنشاط التخييلي والعبور التصويري والتعدد الحلمي والتداخل التشكيلي والترامي التجريبي الاستشرافى.

يقول الشاعر في نص :

" هي أغنية – هي أغنية " :

سنخرج / قلنا سنخرج

قلنا لكم : سوف نخرج منا قليلا

سنخرج منا إلى هامش أبيض نتأمل معنى

الدخول ومعنى الخروج

لا دخول منفصل عن خروج

ليس ثمة دخول منفصل عن خروج ففي كل دخول خروج، وفي كل خروج دخول،بل كل دخول هو خروج والعكس أيضا، وكل دال معلق بدال على دال، وكذلك كل مدلول ملتبس بمدلول مستشرفا مدلولا ثالثا إلى ما لا نهاية ، هذا التكوثر المادي والمعرفي والمنطقي والتخييلي اللانهائي الكامن في بني الواقع والذات والثقافة – التاريخ

هو ما يؤسسه درويش من خلال جسارات ما أسميناه ((بالتحقيل التخييلي والمعرفي معا)) لا أقول عبر وعي جمالي افتراضي

استباقي كما تصور معظم نقاده بل من خلال كتابة واقعنا اليومي الاعتيادي بالفعل لا بالقول ((هنا والآن)) حيث تنفتح الأسئلة على الأسئلة،ويجاور الإمكان الإمكان، وينسرب الغياب فى الحضور،وترتطم الذاكرة بالذاكرة بالواقع بالذات وتتداخل التفاصيل عبر ماضي الحاضر وحاضر الحاضر ومستقبل الحاضر معا وفي وقت واحد ، ليس هناك فى شعرية درويش ذات مدركة منفصلة عن موضوع مدرك عن نسق سابق لإطار الإدراك ، عن استشراف الآتي ، وتجريب الآني.

لقد باعدت شعرية درويش بين الحاضر نفسه وفكرة حضوره،كماباعدت بين بنية الدال وبنية المدلول تباعد المشرق عن المغرب، وهنا يكمن التجديد التشكيلى الأصيل فى شعرية درويش،بمايدخلنا إلى أكوان شعرية عنقودية تداخلية من الدهشة والصدمة والتغريب المستمر للتصورات والمفاهيم والأشكال، من أجل ذلك كان على الشعر والشاعر أن يمارس تقنيات تشكيلية تجريبية متعددة

كان أهمها هذا التعدد التشكيلي التغريبي لبنية الأشكال أو ما نطلق عليه هنا ((المسرحة التغريبية لأشكال الشعر داخل بنى النص)) فيما يعني تعددها وتوازيها وتزامنها وتداخلها وانفتاحها على حد اللغة والوجود ، والواقع ، والأشياء في ذاتها ولذاتها وفي

أعماق هذا التغريب التعددي التصاعدي للأشكال المتعددة والمتباينة في بنية الواقعية الجمالية الكبرى تمارس الشعرية بناء النسق وتكسره وتعضون موضوعية الواقع ولا موضوعيته ، وتجلى الحضور وتغييبه ، وتعين المادي وانفلاشه في أطياف الحلم ، وأوهاج الوهم وتعقب آثار الوجود لا الوجود.

إن الشعر لدى درويش ليس تكشفا في العالم ، بل حلولا تشعبيا فيه ، وليس في إقامة جدل جمالي معرفي معه مهما تعددت صور هذا الجدل بل استغراق وتموضع في جدلياته اللامتناهية مرئية ولا مرئية لتأسيس حدود الشعرية وفق لا محدودية أشياء الواقع وتعدد انفصالات اتصالاته الواعية واللاواعية معا واستتباع بنية التشكيل من لحم ودم الوجود الحي وليس من المركبات اللغوية والمعرفية الوهمية للنظريات والثقافات ، ذلك أن حد النظرية يطابق دوما عبر آليتي الاختزال والتأويل وإعادة

التركيب – بين الموجود المتكوثر اللانهائي والمفهوم المجرد الأجرد الذي يجمع هذا التكوثر الحسي اللانهائي عبر بنية التماثل اللغوي الجمالي فيرد إلى المثل الجمالي والمعرفي.

ما هو خارج نطاق التماثل ، وكأن ثمة أشكالا جمالية فوقية قبلية تحدو الشعر والشعرية قبل اجتراحها ببنية الواقع والوجود الحي ، فتتماثل أشكال الشعر عبر أوهام النسق الموضوعي للغة والنظرية والأفكار المعرفية السائدة بدلا من الانغلال في أرحام الواقع ، وخلق أشكال للتموضع في التعدد الشكلي اللانهائي للديناميكيات الحركية الواعية واللاواعية المضمنة في جسد الواقع والذات والتاريخ والثقافة .

ولعلنا نرى اجتهادنا النقدي السابق متحققا بصورة تطبيقية موسعة في دواوين درويش الأخيرة " لا تعتذر عما فعلت " ، " هي أغنية – هي أغنية حالة حصار " ، " كزهر اللوز " ، " أو أبعد " ، " الجدارية " ، " أحد عشر كوكبا " في كل هذه الدواوين تترسب جميع الأشكال الجمالية والمعرفية للقصيدة العربية السابقة على درويش بوصفها أشكالا إنشادية سابقة – تترسب النصوصية الكتابية فى شعرية درويش التي هي بدء جديد للشعري العربية

المعاصرة ، حيث القصيدة زوجة الغد ، وابنة الماضي ، تخيم في مكان غامض بين الكتابة والكلام " فالنص عبور من المطابقة إلى الاجتراح . هذه الجماليات التشعبية التداخلية العابرة للحدود الثقافية والجمالية و التى تخيم دوما فى الفجوات المعرفية والجماليات البينية العابرة دوما للحدود والأشكال والأنظمة حيث يموت

سر ويتخلق سر ، ويتخفى شكل مستنضبا حدوده الجمالية القصوى – ضمن نسوج أجساد التشكيلية كتابية جديدة بوصفها إمكانا وجوها لأشكال جمالية شتى متداخلة تتنازع دوما بين حقيقة البدء وحقيقة الأصل ، حقيقة الوهم الإنشادي العام الذي هو دمار عام، وحقيقة الكتابة بوصفها حفرا تخييليا ومعرفيا لا يقر فى تفكيك لأركلوجيا الذات – والثقافة – الواقع – التاريخ ، وإعادة تأسيسها من جديد.

فالاختلاف هو حقيقة البدء الذي لا يشيخ ، بينما الاتساق النظرى الثقافي هو حقيقة الوهم المتمثل بالأصل الذي لا يكون أصلا على الإطلاق، حتى لتستحيل اللحظة إلى تواريخ متعددة، وأزمنة متباينة، والمكان إلى أمكنة متغايرة ومتداخلة واللفظة إلى أنسقة رجراجة بالاتمام والايماض والتجريب والاستشراف ، والموت بوصفه حالة إعدام وإفناء ينفتح عبر حالات الحياة اللامتناهية ،

وكأنه إعدام لحد الوجود الظاهري المغلق والدخول إلى مراح الحيوات المتعالقة وتداخل أشكال الحدود المتنافرة ، فتمحى هوة اللغة المؤسساتية وما دشنته بين حدي الموت والحياة ، لتنساح الذات والخيال والواقع عبر أشكال من العبور البيني غير المنتهي بين الموت بوصفة حياة ، والحياة بوصفها موتا، أوكليهما بوصفهما استشرافا لذا فالكتابة الشعرية لدى درويش

ليست محطات اكتشاف ، أو براعات تشكيل وكلاهما يؤدي للحدوث في أي صورة من صوره – حدوث المعنى – الشكل – الاتساق ، بل الكتابة إمكان لا ينتهي للحدوث ، وتشكيل متطفر بالاشكالات والتباينات والتداخلات للإمساك بأثر كينونة المعنى والشكل اللذين لا يتحددان أبدا إلا عبر مجازات العبور والانتشار والتداخل والترامي عبر شبكات معرفية وتخييلية يؤطرها عبورًا وانتشارًا مصطلح "التحقيل التخييلي والمعرفى ").

ولقد كان هذا النمط التشكيلي التجريبي الجديد لدى درويش ابتكارًا تشكيليًا ومجازيًا لمحاولة نقل مفهوم الأسطورة من المعنى إلى الشكل، ومقاربة أسطورية الواقع والعالم الذي تعيش فيه والذي تتجاذبه ارتباكات

معرفية وجمالية وسياسية شتى من الوضوح بوصفه اعتاما وفوضى والغموض بوصفه إيضاحا وإيماضا وتأسيسا فلا يصير الغموض هنا المضاد الاصطلاحي للوضوح السائد العام بل يصير وجهه التحتي الخفي.

فنحن لا نكون غامضين بحق – لا بالوهم والادعاء ـ إلاّ عندما نفكر تفكيرًا جادًا أصيلاً لذواتنا وللوجود من حولنا حتى تستغرقنا انفتاحات الكينونة في ذاتها بما هي تطفر

للواقع والوجود يتجلى في الظهور والتحجب والاستشراف معا، في القول وما فوق القول، في اللغة والميتا لغة حيث تتدافع أفراس الغموض متلبسة أثواب أفكار عصية على التحديد ، أفكار وتصورات نابعة من الكتلة الحيوية الوجودية المعتمة والتي تتنزل من أرحام اللامعنى والمجهول ، والصامت الأبدي النازع بصعوبة إلى الدخول في حومة اللغة والتشكيل ، أي الدخول ضمن حدود العقل والذات والواقع والثقافة والجمال بعد أن كان نائيا غامضا متكورًا على قواقعه الخفية السارحة في حنايا غياب الواقع والوجود .

إن الشعرية الدرويشية هنا تستجلب قوة اللامعنى – الغموض – لتصير ضمن حدود المعنى – الإمكان – وهنا

ينقلب الجدل الديكارتي والكانطي معا فلا يكون المعنى كشطا علويا تجريديا لزبدة الواقع وتعاليا عقلانيا لها عبر أطر التجريد والتمثل،بل يكون المعنى إنزالا وجوديا ولغويا ومنهجيا لبنية التجريد والتعقل والتصورات والمفارقات والفجوات لتدخل الحياة في الشعر ويدخل الشعر في الحياة ، وتدخل الفوضى في النظام ويخرج النظام من الفوضى ، وتعانق شعرية المبهم المتأبى على الإفصاح والاتساق . فهى شعرية التذكر المتأبي على التشقق والانقسام ،ويتم استخراج المجرد من المجسد

وليس العكس، وتتحول أشكال التخييل من حالة إيجاد الشكل إلى حالة الوجد بالشكل العابر دوما بين تأسيس البناء وتفكيكه،والانتقال من كتابة ذاكرة النسق والتعضون والموضوعية المعرفية والجمالية السائدة ، إلى كتابة ذاكرة النسيان والغياب والأسرار.

حيث يدرك الشعر أن اللحظة التي نموضع فيها الواقع والعالم واللغة في بنية الشكل هي ذات اللحظة التي يكون الواقع فيها خارج بنية الشكل وفي هذه الحالة من البناء المطرد العبور بين الأبنية، لا مفر من تعداد أنسقة البناء والتخييل لقنص كلية الواقع وتشعباته البينية الهائلة المتفلتة عن كل تشكيل أحادي، حيث ينتقل النص من موضوعية

معيار التشكيل إلى تجريبية تشكيل المعيار، عبر حالات تشكيلية تعددية لا يقر لها قرار تجمع بين الإيجاد والوجد ،وتتنقل عابرة من المعرفة بالشكل إلي العرفان في الشكل ، وتناوب البناء المنظومي بالأشكال المتوازية المتداخلة بين وعي الكينونة الماثل في ظلام الواقع ومجهوله الصامت ورغبة التجريب والتسآل وزعزعة الأساسات في جماح تخييلي عارم لكتابة الفراغ والغياب والصمت والعدم والحلول الوجودي والجمالي والمعرفي المتكوثر عبر مناطق ما وراء اللغة والعقل والثقافة للقبض على تجليات الكينونة الماثلة غير المستبينة في مصبات

الغياب ، وتدفقات اللامرئي اللامتناهية السارية في عروق المخلوقات والأشياء والتواريخ المنسية وأشكال الواقع المحتجبة وكأن الدور الأكبر لبني النص الشعري الدرويشي قد انحصر في الامتثال في الحضرة الفائقة للوجود لتمرر من خلال صوامتها ومغيباتها ومجهولاتها وعدمها الأشكال والألوان والأخيلة التي تعج بها أجساد اللامرئي المتدفق في الأكوان والكائنات والتواريخ والذوات والواقع عبر دوائر شكلية حلزونية ـ غير سببية ولامستقيمة ـ تتجادل لكنها تعلو كل جدل وتتوالد لتتوالد

وتتداخل لتتبين في النهاية أشكالا للتحقيل الشعري وتتشكل في هذا العبور التشعبي المنظومي المتدفق لكافة البني المعرفية والجمالية والتشكيلية التي لا يقر لها قرار ، إذ تتبين هذه الشعرية عبر النشاطات والاندفاعات والتناقضات والتداخلات والمساءلات المتناوبة بين الهدم و التأسيس ثم الهدم وإعادة التأسيس معا وفي وقت واحد .

وبذلك تتحول فلسفة الشكل الشعري إلى ممارسات تشكيلية أسطورية مستمرة بما ينقلنا بصورة جذرية بدئية إلى سؤال اللغة والشكل والوجود وما يحتمونه فينا وبنا ولنا من تأطير معرفي شكلي جاهز ، هو الوهم بعينه والفراغ بقصده ، بينما شعرية درويش تعيد تأسيس سؤال اللغة والشكل والوجود في وقت واحد ، فهل نحن نتكلم فعلا ، أم يتكلمنا الكلام ؟! وهل نحن داخل أجسادنا وأرواحنا وثقافتنا بالفعل ننعم بنسوج من

الشكل الحي المحدد المحايث لكينونتنا ؟ أم نحن محض مصنوعات أيديولوجية وأسطورات قيمية وقصاصات تاريخية ثقافية وإسقاطات لا واعية للرمز والصد والكينونة الواهمة !!! . هل نحن موجودون في معمعة الوجود الحسى بالفعل ننمو ونرتعي في فيافى الروح ومنهل ماء الوجود ؟ أم نحن مسيجون بأطر السائد والثابت والممكن الوحيد من الأعراف والتقاليد والتصورات والأخيلة بوصفها بدائل وهمية ضالة عن الوجود الحق الخلاق الذي لا يعرف الوهم أبدا !! .

إن شعرية درويش إذ تفتح أكوان الأسئلة الأصيلة على الأسئلة المعتادة الدخيلة تنساح ضمن حيوية اللامعنى والمجهول الكامنين في بنية الواقع نفسه، ويظل في كل الأحوال شيئا فوق اللغة والمعنى والمجاز يحاول العقل أن يناله فلا يناله فيحاول الشعر الإمساك به لكنه لايستطيع ان يكون سوى كتلة من النشاط المستفز للنيل مما لا ينال ومن هنا تقف نشاطات واختراقات اللاتمثل واللامعنى والمجهول والصامت على الحدود القصوى للتمنهج والتعقل والتعضون المعرفي السائد ، تقف على الحدود المعرفية البينية للتصورات والأخيلة والأنساق المعرفية والجمالية المتعددة والمتباينة لتعيد رأب فجواتها واستكمال شروخها عبر إخضاع المتأبي عن التشكيل

ضمن حدود التشكيل ، واستقطاب بنية الإشكال المعرفي ليكون ضمن الحدود التأسيسية لبنية الشكل الحدي للمعرفة والذات والواقع والفن .

وفي هذا المفترق الجمالي التأسيسي بين شعرية الكتابة وشعرية الإفهام لدى درويش يقف الغموض الآني علامة وأفقا لتشكيل وضوح المستقبل ، كما تتسع مساحة سماحة الغموض وأصالته بوصفه الوجه الخفي الأكثر أصالة للواقع والوجود والثقافة والجمال والخيال لتصنيف القراء ومفهوم القراءة والثقافة والنقد لا حسب مفهوم أفق التوقع ، وأفق التجريب كما هو شائع كما يحاول التماثل والتمثل اللغوي والعقلي والتجريبي السائد أن يعيد تأسيس حدوده من جديد ضمن تجاوزات اللاتمثل الحي لدى مدارس النقد ومدارس استجابة القارئ في الخطاب النقدي المعاصر على اختلاف فلسفاتها ومناهجها والتي تحدد قوة النصوص بقوة القراءة والاستقبال لا بقوة سياق الإرسال وكفى، بما يقيم تصنيفا عشوائيا تسلطيا بين قوة الذكاء والتعقل والتأويل وانحصار العقل وانحدار مستوى تعقله ،وفى هذا المفترق التشكيلى الحرج لدى درويش تستحضر الشعرية الغموض البيني الخلاق بوصفه بلاغة مستشرفة مستسرة للامعنى الحيوي والمجهول الخلاق – وتستحضرقوة أصالة القراء والقراءة ،

وقوة اندماجهم الحيوي التعددي ضمن التعدد الحيوي الهائل الكامن في بنية الواقع والوجود ، حتى نتمكن من التفرقة بين قارئ أكثر حياة وقارئ أقل حياة وأكثر فقرا ، قارئ موجود بالفعل ، وقارئ موجود بالقوة ، قارئ يعيش بالفعل وقارئ يعيش بالوهم .

وهنا يتدشن السر والحدس والاستبصار ضمن قوة الاستغراق في دم ولحم وعرق ودموع الواقع وضمن حدود التعقل والرمز واللغة والسائد ، واستحضار المتناهي في الغرابة ليكون حدًا تأسيسيًا واقعيا ضمن المتناهي في الألفة والعادة.

وهنا لا مفر لنا من نعت بعض النقاد بالتهويم اللغوي ، والتدويم الصوفي والهدر الإنشائي غير المحدد فى تعييننا لشعرية درويش، وهي تهمة طبيعية للغاية نرحب بها ولا نجفل منها ، فمتى كانت الحياة واضحة ميسورة ملقاة على الطريق؟!! ومتى كان الوجود سهلا قريب المأتى؟!! ، ومتى كانت الأصالة فى الفن مطروحة على قارعة الطريق؟!! ، فاللغة والنظام والألفة الرمزية العامة تمثل عمي معرفيا ومنهجيا عاما، والنظريات العلمية ، والإجراءات المنهجية، تحجب بقدر ما تبين وتعمي بقدر ما تبصر ، فنحن إذ نخرج مع شعرية درويش من دائرة النظام والمؤسسة والنسق

والعرف الثقافي العام ، لا نمارس تجديفا معرفيا ومنهجيا وجماليا ضد الإحساس العام بالواقع ، وبالجمال والخيال بل نمارس تجديفا معرفيا أشد عمقا، وأعنف تأصيلا يتمثل في الرغبة العلمية والتخييلية العميقة المكونة من بلاغة المعنى واللامعنى معا في تحدي الأفكار والتصورات الجمالية العامة التي تحكم حركة العقل والذات والواقع والأنساق والنظريات وحركة التاريخ برمتها .

لقد شق محمود درويش طرقًا بكرًا في بنية الجماليات الشعرية المعاصرة تقف دونها المنهجيات النقدية العربية المعاصرة التى تتحرك على هامش الحدث الشعري في هذه الشعرية ولا تقاربه في صميمه، لكن درويشا استطاع أن يدشن منطقا آخر للجدل الجمالي والمعرفي ، يخرج بالشعرية العربية من منطق تفاعل العناصر، إلى منطق تداخل الأنساق وتخارج بعضها من بعض، وتنتقل الشعرية من المنطق الأحادي للتخييل الجمالي الموضوعي إلى تشابك التخييل الموضوعي باللاموضوعي لا على سبيل التنكر للواقع، والوقوع في فراغات الشكل ، أو فجاجات المادة ،أوتجاورات التداخلات،أو أوهام الحداثة الشكلية العقيمة.

بل على سبيل نقل مفهوم الواقع والذات والهوية والتذكر، والوعى، والمعرفة، والخيال، واللغة، من مجال معرفي جمالي قائم على تشكيل التوصيل، أو توصيل التشكيل ، إلى مجال تخييلي تعددي منظومي قائم على توسيع حد التشكيل وذلك " بتحقيل التخييل " و ((أسطرة الأشكال))، و ((تغريب حد النوع)) وتسييل الحدود المعرفية والجمالية والثقافية والتاريخية الكامنة في بنية الواقع والثقافة واللغة والهوية.لقد عاش درويش شروط انتفاء المعنى الواحد في وجوده الاجتماعي والسياسي والجغرافي والثقافي على امتداد وطنه العربي كله، فكيف يعني الشعر بتحديد شروط المعنى والدلالة والمجاز وسط عالم خلو من كل اتساق موضوعي للمعنى، لا على سبيل عدميته وعبثيته ، بل على سبيل تعدديته ومراوغة اشتباهاته، وترامي التباساته، وأسطرة دلالاته، وهلامية الرسو على مستقر محدد للوجود أو الحقيقة أو منطق الشكل لها، ومن ثمة كانت شعرية درويش معنية بإعادة تأسيس شروط المعنى لا إعادة الاكتشاف – حدوده ، معنية بتأصيل مفاهيم الغياب والصمت والعدم الجمالي والمعرفي الأصيل الكامن في بني الذات والثقافة والتاريخ والجمال والخيال ، وكان لابد من الدخول في غيابات تشكيل الغياب الأصيل ، لاستحضار أثر هذا التعدد المعرفي والجمالي والتخييلي

الهائل المنساب في رحم الواقع والكلمات والأشكال ، لقد كان الشاعر والشعر معنيا بالإنفلات من حدود الواقع القيمي والمعرفي والجمالي واللغوى السائد، لكن دون أن يتنكر له ، ولا سبيل إلى ذلك إلا بخلق موازيات مجازية شيئية تتحقل عبر مجرات تشكيلية كتلية تعددية تزامنية تداخلية تنأى كل النأي عن مجرد درامية العناصر، أو تعددية الأصوات أو الجرى وراء التراث الجمالى لتقنيات قصيدة الشعر التفعيلى التي تتأطر ضمن حقل تشكيلي واحد.

حتى وإن تعددت مظاهره، وتداخلت أشكاله المتجادلة وتعددت البني التي ينمو بعضها في بعض ، لكن شعرية التشذر الجمالى التشعبى لدى درويش يخرج بعضها من بعض مفجرة حدودها المعرفية والجمالية التجاورية والتفاعلية معا لتنصب شعريتها عبر قفزاتها التخييلية البينية التحقيلية الواقعة دوما على الفواصل والكوامن، على حدود مناطق الأسرار والصوامت والمغيبات لتنغرس بين حد وحد معرفي آخر وشكل جمالي بديل واستشراف واستشراف احتمالي ممكن، حتى ليؤسس الشعر " لجماليات سرديات الحقيقة " اللانهائي

وليس مجرد بناء(جماليات الواقع اللغوى الموازى)) " حيث تخرق جسارة التحقيل التخييلي طبقات حدود الواقع واللغة والوعى والتذكر والزمان

والمكان السائد في أي صورة من صوره الرمزية الغليظة فتسيل منها كوامنها الواقعية والمعرفية والجمالية البدئية ، طبقات للتدلال تنسرب في طى طبقات تدلال أخرى ، وتراميات للتخييل تتعالق عبر أشكال تداخلات أخرى من المعنى والقصد والمجاز حتى لتنتقل شعرية درويش من نصية الموضوعية الجمالية " الدرامية بكافة أشكالها وأنماطها " لدى مدرسة شعر التفعيلة إلى ((كتابية التحقيل التخييلي التعددي)) المعنى بكتابة اللامرئي واللاشخصي والغائب التعددي الكامن في لاوعي الموضوعية الجمالية الساذجة ، ارتقاءا بها صوب ما نطلق عليه الواقعية الجمالية الكبرى – أو المفرطة " حيث تتكوثر العوالم وتتحقل الصوامت وتتراكب المغيبات عبر أشكالها المعرفية والجمالية المتعددة والمتباينة والمتداخلة وكأن درويشا يقرأ في صفحات الوجود والواقع تفاصيل النسبي الثقافي المذهلة الكامنة في منطق المطلق الاجتماعي السائد ، حتى ليتجلى منسوجا عبر بنية المطلق اليومي ،

والبدئي محطما لفكرة الأصلي الثابت ويصير النسق الموضوعي الجمالي فى مهب التفتيت وإعادة التشكيل

فلا فرق بين ما يجوز وما لا يجوز ، ولا فرق بين احتمال واحتمال فكلاهما محض وهم من الأوهام لقد اتسع

المعنى في العالم وضاق الشكل ، ولا من مفر من تشييد وخلق مسارات تشكيلية تعددية منظومية تداخلية تقتضي هذا الاتساع الأخطبوطي الأسطوري القابع في لا وعي ووعي الذات – الواقع – الشعر – التاريخ – المعرفة لقد آن للشعر والشاعر أن يقتل نفسه كما يقول درويش، وأن يعيد الشعر لحد الحياة ،أو يعيد الحياة لحد الشعر .

إن قوة التحقيل التخييلي لدى درويش وما يكتنفها من جدليات جمالية منظومية تشعبية قد دفعت بالأشكال الجمالية والمعرفية للشعرية العربية السابقة عليه إلى حالة من " الأشكلة " لهذه الأشكال ، فإذا كانت فلسفة الشكل الشعري لدى مدرسة الشعر الحر " الرواد وما بعد الرواد " تتمثل في إعادة ترتيب وتنظيم وتشكيل بنية الواقع والسيطرة عليها من خلال تحويلها عبر مصهر التخييل إلى صيغة من صيغ الإدراك المعرفي والخيالي الموازى لبنية الواقع ، فإن نقل هذه الصيغة من ((حالة تشييد

الشكل الواحد إلى حالة أشكلة هذا الشكل)) قد دفع بها حثيثا لتبلغ حدها الأقصى الحرج من الإمكان الجمالي ورفع منسوب التعرف والتشكيل لتشهد انهدام نسقيتها وتعدادها وتخثرها في آن ، وكأنها في حالة تشكيل لا يقر لها قرار فلا تقع على الحد الجمالى للنوع أيا

كان شكله بل تقع دوما فى " المابين الجمالي والمعرفي " الواقع دوما بين علامة الصوت وتدلال الصمت فحالما يعلو الصوت ويتماسك، يعود مكرا على ذاته ثانية بالتفكيك ليبدأ تكوينه من جديد، فيقع في متاهات اللامعنى والصمت.

وما إن يقبض على المجهول والغائب حتى يتحول ثانية إلى صوت جديد ، وكأن أشكال النص تتحقل عبر ـ وليس فى ـ هذا العبور التشكيلي التشعبي البيني الذي يكدح كدحا حسيا وتخييليا ومعرفيا مطردا ضد أشكاله الجمالية السابقة . إن الشعر هنا يتجاوز كل أشكال تاريخه الجمالي الجمعي السابق مؤسسا شعريته التجريبية المستقبلية الخاصة ، فليس الشعر هنا تعبيرًا عن الواقع أو انعكاسا جدليا له ، أو موازيا تشكيليا لعالمه أو تزامنا بنيويا توليديا لمعناه ،أو تكوينا حداثيا يعدم المعنى والقصد فى العالم، بل

يعدم الشعر لدى درويش المفاهيم كلها – الواقع – الذات – التاريخ – الثقافة – الجمال – الحضارة – اللغة، ليدخل في شفق البدء المعرفي والجمالي الابتكارى لإعادة تأسيسه – وليس إعادة اكتشافه ، فيخرج العالم والواقع والهوية والشكل واللغة من سجونها المعرفية والموضوعية ، وأشكالها الجمالية الدرامية السائدة لتدخل عوالم البياض الكتابي، ضد عوالم الترميز الثقافي، وتؤسس عوالم التعدد المعرفي المنظومي التصاعدي، ضد عوالم

التنميط التشكيلي والتأطير المعرفي والتصنيف الاجتماعي، حيث ينحل الشعر في آفاق البياض الديناميكى الحى للوجود، فيكتب أسرارها وصوامتها وغيابها التداخلي التزامني الذي يتناسل من اللاتعضون المضمن في بنية التعضون المادي، ناقلا حدود المعرفة وأنظمة الممارسات إلى سيولة العرفان وتحقل التخييلات ،وتراميات الاحتمال والممكنات مدركا للتفاصيل اليومية اللطيفة التي تند عن كل تأطير وتعريف وتترامى إلى عوالم ما وراء اللغة والنسق والأيديولوجيا والمعنى ، متجاوزا كل تعريف علمي موضوعي ليرى النسبي

جزءا من المطلق قبل أن يكون مضادًا له، والمطلق ساريا في النسبي دون أن يكون مناقضا له ، والتصويري التشكيلي التجسيدي قابعا في التصوري العقلاني دون أن يكون موازيا له

مما ينسف كل المفاهيم الجمالية المسبقة للأيديولوجيا بوصفها أيديولوجيا معلنة أو كامنة أو حتى مستشرقة ، وإذا كانت الأيديولوجيا تعرف عن طريق ما لا يقوله الشعر ، أو عن طريق كوامن الفجوات العالقة بأبنية الدالة الصامتة في صورة مفارقة ساخرة بين ما يقال أو ما يجب أن يقال .

إن شعرية درويش تنسف معظم هذه المفاهيم لتنتقل من سوسيولوجيا الأشكال الجمالية السابقة بكافة تصاميمها وفلسفاتها – محتوى الشكل – سوسيولوجيا الشكل ــ إلى أشكلة السيسيولوجيات التشكيليات التعددية البينية المحولة للمفاهيم إلى أشكال جمالية ومعرفية إشكالية ترتاب فى البديهى،وتهدم السائد،وتعيد البدء من جديد، وتنأى عن انعزالية الفردي في مقابلة الجمعي والشخصي في مقابلة التاريخي ، والتجريدي في مواجهة الحسي ، والعقلي في منازعة التجريبي ، والجهل بوصفه حدا انغلاقيا للمعرفة بالواقع إلى فتح باب الجهل الأصيل الذى هو حد أقصى لإمكانية العلم، ليكون الجهل الأصيل تعاليا علي حدود

الوعى بالعلم، ومناوئة للوهمي الأيديولوجي في زعزعة التأسيسي ، والجمالي الفردي في مواجهة الجمعي الجمالي ، واليقيني في مناقضة الاحتمالي ، حيث تحول شعرية التحقيل التخييلي لدى درويش دون هذه الثنائيات الثقافية والجمالية لتحلها في أنساق معرفية جمالية تعددية بينية دائمة التحقل والعبور بين الواقع وما قبل الواقع وما بعد الواقع في تحقيل تخييلي متكوثر يؤسس لبني الوهم والغياب والأساطير والصوامت المؤسسة لبني الواقع والذات والتاريخ والثقافة وتقاليد الجمال والتشكيل معا وفي وقت واحد . وهو ما أسميناه بكتابة " بالواقعية الكبرى المفرطة " في

تسمية اصطلاحية جديدو نتجاوز بها كل أشكال الواقعيات الجمالية السابقة على درويش ، حيث تفيد الشعرية هنا مرجعية ذاتها رغم احتقابها كل المرجعيات الجمالية السابقة عليها.

وكأن درويشا يعيد تأسيس الوعي الجمالي بوصفه لاوعيا أسطوريا كامنا يضج بالتفاصيل المادية اليومية متناوبا بين الواعية واللاوعية والاعتباطية والتجريبية والاستشرافية معا وفي وقت واحد ، وهنا نحس درويشا وكأنه قد خاط عقله وخياله ومعارفه وأحواله ومكابداتها ، ومحارق

تجاربه بجسدية العوالم والأشياء من حوله وكأنه قد دخل في جسم الواقع بالفعل لا بالكتابة حتى ليصير الممعن في واقعية هو الممعن في أسطوريته ، والمتناهي في تدشينه الشكلي النسقي القيمي والرمزى موغلا في فوضاه وشواشه اللامحدودة وربما كان المنفى السياسى والتغريب النفسى والثقافى والجغرافى، ولا معقولية الواقع التاريخي العربي وراء انغلال أسطرة الشكل الشعري في شعرية درويش حتى أبدع الشكل على الشكل فلم يكن المنفى لدى درويش ثنائية تاريخية زمنية يقف فيها الوطن في مقابل المنفى بل تعدى مفهوم المنفى حدوده التاريخية ليدخل في محاقه الميتافيزيقي الأبدي بالمعنى الأنطولوجي لا الجغرافي ولا التاريخي

ليصير المنفى في النهاية إشكالاً وجودياً وفكرياً وجمالياً في وقت واحد ،إن فكرة المنفى لا تنحصر هنا في الانزياح الديموغرافى أو البعد عن الوطن الأم والتحول في أوطان الآخرين ، بل ربما يكون المنفى أيضاً داخل الوطن ، ومن هنا كانت فكرة الانفصال أدق من تجسيم حالة المنفى من فكرة الاغتراب ، أو النفي عن الوطن الأم، ذلك أن تداخل مفهومي النفي – البعد الإجباري عن

الوطن –والاغتراب – البعد الاختياري عنه يجعل من منهما – المنفى والاغتراب – حالة وجودية واحدة، وإن اختلفتا في الدرجة لا في النوع ، لكن فكرة المنفى هي الأقرب إلى فكرة الانفصال التي تحتوى الفكرتين – المنفى – الاغتراب – ثم تعلو عليهما معا، سواء كان نفيا داخل الوطن أوعنه ، فنحن نعيش حالة انفصال مؤكد أو مستمر انفصال اجتماعي سياسي أو انطولوجى مزمن.

وفى كل الأحوال تولد ثقافة الانفصال حرية الهامش الظلى المراوغ، الذي يتخذ قوته وحيويته من عدم تمركزه أو قبوعه في نسق سياسي أو اجتماعي أو ثقافي ما ، بل هو يجعل من عيشه في الظلال والهوامش والمناطق المعرفية والتخييلية البينية الرخوة قوة مستمرة قادرة على التشكل والتحرك من جديد .

ومن ثم تتحول فكرة غياب الوطن إلى قوة توليد ثقافي وجمالي لا ينتهي للمواطنة المحلية والعالمية والإنسانية والجمالية والمعرفية ، ومن هذا المنظور ينتهي الوطن بوصفه نمطاً سياسياً وثقافياً متسلطاً جامداً لا يتزحزح ليصير حالة من القبول الثقافي والتحول السياسي المستمر بحثاً عن وطن جديد ، عقل جديد وجدان جديد ، وفى

النهاية البحث عن لغة مغايرة تشكل ملامح هوية ثقافية جديدة ، ولعل هذا يتسق مع مقولة " إدوارد سعيد " في كتابه " بعد السماء الأخيرة " "((لقد تبخر من حياتي وحياة الفلسطينيين جميعاً ثبات الجغرافيا وامتداد الأرض ، وحتى لو لم يقم أحدهم بإيقافنا على الحدود أو سوقنا إلى منحنيات جديدة ، أو منعنا من الدخول أو الإقامة أو السفر من مكان إلى آخر. فإن هويتنا تقيد وتحبس وتحاصر في جزر صغيرة خائفة ضمن محيط غير مضياف تحكمه قوة عسكرية عليا ، تستخدم رطانة إدارة حكومية تؤمن بالطهارة العرقية الخالصة" .

إن التجرد من السكنى هنا أو المحو التدريجي للأرض ، هو تجرد من حالة التجسد والثبات والاستقرار، والدخول والتجسد التجديدى في حالات التبدل والتحول اللانهائيين ومن هنا فإن حالة الانخلاع من الوطن الأرض ، توازى حالة الانخلاع عن النفس واللغة والأنساق والمكونات

الأساسية للموضوعات الاجتماعية والثقافية التي تضفى المعنى غلى الكائن والكينونة والمكان.

وربما انتقلت هذه الحالة الوجودية القارة في أعماق المنفيين الكبار على حالة نظرهم إلى العالم واللغة والفكر والجمال،وربما استندت أفكارهم وأنظمة خيالهم ،

ومعارضهم بالقياس إلى فكرة التعدد والتحول والانخلاع من أقانيم اليقين ، فالمنفى ، صيغة وجود ترتب منهجها المعرفي واللغوي داخل صيغها الثقافية الخاصة بها ، وهى فيما نرى صيغة ظلية بينية برزخية تستمد طاقتها على التوالد اللانهائي من فكرة النفي المطلق لا فكرة التركيب الجدلي المتسق مع ذاته، ومحمود درويش يبلور هذه الحالة الوجودية والثقافية والجمالية الاستثنائية في هذا السؤال الاندهاشي " من أنا دون النفي؟ " ولا شيء أقدر علي تجسيد مجاز النفي سوى مجاز الماء وما يطرقه هذا المجاز من حالات التدفق والتولد والامتداد والتموج والتجدد ، ويقول درويش :

غريب على ضفة النهر يربطني

باسمك الماء ، لا شيء يرجعني من بعيدي

إلى نخلتي ، لا السلام ولا الحرب ولا شيء

لا شيء يومضى من ساحل الجزر
والمد ما بين دجلة والنيل ، لا شيء
ينزلني من مراكب فرعون لا شيء
يحملني أو يحملني فكرة : لا الحنين
ولا الوعد .ماذا سأفعل ؟ ماذا
سأفعل من دون منفى ، وليل طويل
يحدق في الماء؟

مجاز الماء سيلان أبدى خارج الحدود والقيود والسدود ، حركة حياة خارج مدار الجغرافيا ، وزمنية التاريخ ، مجاز الماء هو فتنة النقلة والانتقال من مقام إلى مقام ، سفر مجرد من إمكان الزمان ، بعد أن انعدمت حدود المكان فلا شيء يمضى من ساحل الجزر والمد ما بين أقاصي الوطن العربي إلى أقاصيه الأخرى يتجرد الوطن من مكوناته الثابتة وثقافتة المنجزة ، ليصير إمكان وطن وأحلام إقامة ، فلا يكون الوطن أو الأرض أو فكرة التحقق استحضار هيئة إنسانية ما لفكرة الحاضر ، بل تفكيك أبدي لفكرة الحضور الزمني نفسه ، فما دام هناك مكان طبيعي سلفا فليس ثمة حرية ، ليس ثمة حرية ليس ثمة إبداع ، وما دام هناك أقنوم

مطلق ، مفهوم مطلق نسق ثقافي مطلق ، معيار مقدس ، فليس ثمة منفى ولا شعر ولا خيال وربما تطرح علينا شعرية درويش حال أسطرة تحولاتها الأسطورية التشكيلية من شكل إلى شكل – تطرح فكرة المنفى بوصفها صحة نفسية واجتماعية وجمالية ووجودية ، حيث الواقع مرض ، والخيال صحة، حيث النظرية اعتلال، والحلم عافية ، أين تكمن المعافاة والخلق والحيوية؟ في التكيف مع السائد والاسترخاء للواقع الممكن؟ ، أم في القدوة على الانتفاء فيه أو قل القدرة على خلق (حالة النفي فيه) ، حيث تكمن القدرة التجديدية الجسورة في التاريخ لا في الطبيعة ، في النشاط لا في النسق ، في الخيال لا في المعيار.

ومن هنا يجرد محمود درويش من سفره المستمر بين الأزمنة والأمكنة والأشكال الجمالية وأشكلة بديهياتها المعهودة مفهوما شعريا للمنفى يحلق في انطولوجيا الخيال ، بقدر ما يحدق في أبتسمولوجيا الواقع، وربما يحدد لنا إدوارد سعيد هذا المعنى بصورة دقيقة في قوله : " بالنسبة لي فإن صورة المنفى شديدة الأهمية لأنك تدرك في لحظة من اللحظات

أنه لا يمكن أن تعكس مسار المنفى ، إذا فكرت فيه (في المنفى) بهذه الطريقة فإنه يصبح بصورة شديدة القدرة في الحقيقة ، لكن إذا فكرت بأن المنفى يمكن أن يعود ويجد بيتا فهذا ما لا أقصده في هذا السياق، إذا فكرت بالمنفى كحالة دائمة، بالمعنيين الحرفي والثقافي فإن الأمر سيغدو واعدا رغم صعوبته ، إنك تتحدث هنا عن الحركة عن التشرد " .

وبهذا التصور الوجودي والمعرفي الجديد لمعنى المنفى يصير هامشا ظليا قادرًا على تجديد روح الهوية واللغة والعقل والذات والثقافة والتاريخ والشعر ، فهو شلال تخييلى ثقافى هادر يصيغ معرفية وثقافية وجمالية جديدة ، فوار بالإمكان والاحتمال والتجريب ، يقيم جدل الخلخلة والتفريغ والإعدام الدلالي والجمالي المستمر ،المنفى الثقافى والجمالى هنا سيف جمالي مصلت ضد كل امتلاك أيديولوجي وهمي ، انشطار إدراكي يقع في مواقع التماسك الجغرافي والمعرفي والمنهجي ، ليظهر لنا وهمية التماسك وخرافة الأنساق ، وخداع الامتلاء ، وتسلط التجذر التاريخي الخادع ، المنفى هنا قدرة على

الإيجاد وليس كما أعتدنا وألفنا أن نراه خسارة اقتلاع ، المنفى إلغاء انسجام الوعي لتفتيح إمكانات الوعي ، وإنكار تطابقات الهوية لفتحها على اختلافاتها الخصيبة ، المنفى يجعل من الهوية حركة لا ثباتاً ، هجرة إثر هجرة، لا

عمارة مرة واحدة وللأبد ، تعدداً ما يفتىء يتم ليتجدد، لا توحداً صلباً هشاً أمام سماحة شساعة المرونة والليونة والانتشار، إن شيئاً من الجرأة والتغير والحركة المستمرة اللاهبة انتقلت من منفى محمود درويش إلى أشكال الشعر عنده حيث تحولت الأشكال الشعرية داخل نصوصه التجريبية الشاهقة الجمال إلى حركة ظلية مولدة للمفارقات والاحتمالات والاندهاشات المستمرة.

لقد حول درويش أشكال الشعر إلى هوامش تغريبية بعيداً عن شروطها التاريخية وأنساقها الجمالية وخواصها الثقافية ،إنه يقحم التجريد في التجسيد والتجسيد في التجريد . ولعل القوة التجريبية الحادة للمنفى بالمعنى الوجودي هي التي امتدت إلى القوة التجريدية لشعرية درويش ودور هذا التجريد في صناعة لوحاته الشعرية الشكلية في تجاورات وتقابلات بصرية تعددية تداخلية

حيث تتكسر مرايا الذاكرة ، وتتجاور الأحلام تلو الأحلام وتتداخل الصور في أعماق الصور ، وتتنادى الإشارات داخل الإشارات وتتعالق الرموز خلل الرموز وداخلها وخارجها حيث يتكسر الزمن ليصير أزمنة ، والمكان ليتشعب أمكنة ، وتتكاثف الذوات الشعرية عبر مرايا ذواتها التشكيلية والتجريبية وتحويل المشكلة إلى إشكال ، والاستفسار إلى تسآل، والشكل الجمالى إلى إشكال جمالى،

والمتناهي في الصغر إلى متناهي في الكبر، بما يدفع الزمن إلى الانفتاح على زمنية لا زمنية ليبني درويش في شعره الزمان اللازماني ، والمكان اللامكاني لا على سبيل النفي والعدم ، لكن على سبيل لا نهائية الزمان والمكان حيث ينفتحان على تعدد أشكال الوجود والوجوه والحضور والإمكان ، فينتفي التطابق والانسجام ومبدأ التعضون والوحدة وتنفتح الشعرية على شكل من أشكال الحضور الجمالي الذي لا يحضر أبداً فتدخل في ((مهرجة تخييلية تشعبية تداخلية)) فيتداخل الشكل علي الشكل مستشرقاً الشكل أيضا، وكأن كل شكل جمالي يعدم أخيه خالقاً شكلاً آخر لا يكون جمعاً مركباً من شكلين سابقين بقدر ما يكون اختلافاً يجدد شكله ولغته وخياله وإمكانه مع

جميع الأشكال السابقة عليه أوالمعاصرة له،أو المتجاورة معه أوالحالة فيه،وكأن هدف الشعرية وهويتها تنحصر في خلق مرائي الاختلاف والتعدد والتداخل.

وهنا يعيد درويش بناء الشكل الجمالي والمعرفي للقصيدة العربية المعاصر وفق مبدأ التعدد والتشذر والتداخل وليس مبدأ الوحدة والتضام والتطابق ، فيختزل في نصه كل ثراءات الشعريات العربية قاطبة، لا أقول عبر تحولات شعريته من طور فني إلى طور فني آخر عبر اختلاف الازمنة عبر أشكلة جميع هذه الأطوار التشكيلية في بنية النص الواحد ليتحرك الشكل داخل الشكل فيناجزه ويهدمه ويعيد بناءه ثم يستشرف شكلاً ثالثاً ينجر بدوره ضمن صيرورة شكل رابع، وهكذا يظل نص درويش قوة دخول أشكال في أشكال، وخروج أشكال من داخل أشكال، وكأننا في حالة تصويرية شبكية للحرية والممارسة التجريبية اللانهائية تعيد بناء نفسها كل لحظة بما يحول المتناهي في الألفة والوضوح والرسوخ إلى حيرة وسؤال .

ترى ما القوة الشعرية الباذخة التي هدت درويش إلى هذه الملحمية التشكيلية ، والأسطرة البنائية في الشعر العربي المعاصر ؟! لقد وعى درويش أن الأسطورة كامنة في

بنية العقل نفسه وليست هي النقيض الثنائي له ، إذ ماهو مفهوم العقل نفسه؟ هل العقل ضد الأسطورة او ضد العاطفة أو ضد الأيديولوجيا؟! أو قل لقد وعى درويش أن ليس هناك علم في

مقابل أيديولوجيا أو حقيقة في مقابل أسطورة ، بل كل علم وكل حقيقة وكل واقع هو لون من ألوان الأساطير المبررة عقلياً ولغوياً ومنهجياً، فالواقع لا تنخر فيه الأسطورة بصفة طارئة بل هو بنية أسطورية في ذاته، ومن ثمة كانت الشكول المعرفية والجمالية والأيديولوجية الكبرى التي أسستها شعرية درويش ، عبر مرائيها الجمالية والتشكيلية والتجريبية ، لقد اكتشف درويش وهمية الأيديولوجيا وخرافة القضايا الوطنية الكبرى ،وأساطير الوعي العربي الكلي المهيمن ، وانكسارات الأحلام ، ووئد التطلعات السياسية والثقافية والحضارية

رأى درويش ببصيرته الشعرية النافذة أن الزمان العربي زمان كياني تجريدي متسلط ، فأراد أن يكسره إلى آلاف من فتافيت الوعي التي تكونه ، ثم الإبحار إلى شعوره ولا شعوره الثقافي والنفسي واللغوي المتعدد ، والانغلال إلى خلايا المعنى واللامعنى معاً وما يرسخانه في الزمان العربي المعاصر ، فرأى محمود الواقع واللغة

والأيديولوجيا والنفس والذاكرة مرايا متناثرة ،وشظايا متناحرة وشذرات متناقضة متداخلة ، فأراد ان يعرف سر الزمن العربي الموازي الحضاري والثقافي لسقوط ولا معقولية الوعي السياسي والثقافي المعاصر ، يقول درويش في قصيدة " مديح الظل العالي " .

عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة

المكسور – عن جيش بها جمنى فأهزمه

وأسأل هل أصير

مدينة الشعراء يوماً ؟

أراد درويش أن يكتب أوديسة عربية غير مرئية، ليستنبعها من الواقع العربي المتكرر، ليخرجها إلى بهاء أشكال الشعر لكن أشكال الشعر عصية على التأليف والتركيب والبناء ، أشكال الشعر مثل الهولة الأخطبوطية كلما احتويت منها شكلاً، فر منك شكل آخر، فكيف الاحتواء والسيطرة واستعادة بذاخة الواقع الذي صار واقعاً فيه من كثرة واقعيته ؟! يريد درويش هنا أن يكون كل الشعر العربي المعاصر، أن يكون هوميروس الشعرية العربية يكتب ملحمتها التعددية التشكيلية الخصيبة ، ويبني أشكالها المترامية المتداخلة المعقدة لا على سبيل التعايش بين كل

أشكال التعبير الأدبي والشعري ، بل على سبيل التفاعل والتداخل بين الأشكال، والتصاهر والتنامي من واقع الأشكال إلى تجريبية الأشكال، فتقع الشعرية على الحدود القصوى لأشكالها المتعددة المتباينة.

وفي الثغرات الحبلى بين أشكال تناميها وتناديها ، إنها شعرية التشذر والتشعب والتداخل التي تقع بين بنية الشكل واللاشكل

المعنى واللامعنى يقول درويش فى ذلك: " الخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصلة بين الآن و " قبل قليل " إنها عملية هدم وترميم ، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر ، لا ادعي أنني أقفز ، إنني أنمو ببطء ، ولم أكتمل حتى الآن بشكلي الفني ، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي النهائي").

إن درويش في هذا الوعي الفني المذهل سيفتح أمامنا آفاقاً جمالية كبرى هي كشوف تشكيلية معرفية غير مألوفة في الشعرية المعاصرة ، فلن يكتفي درويش بتعددية الأصوات في القص الشعري ولا بحركية التعبير في دراما الشعر ولا بمسرحية القصيدة ، بل يريد أن يكون مدينة الشعراء كما قال آنفا ، ومن ثمة سيتمرد على

كل أشكال الشعرية العربية المعاصرة ناقلاً حدها الجمالي والمعرفي من ملحمية النص ودراميته ومسرحته إلى ما أطلق عليه هنا " التحقيل التخييلي والمعرفي " أو " التخييل البيني الشذري التشعبي " وهي حالة جمالية وشكلية جد مبتكرة وفائقة في كثافتها وحيويتها واختزالها وتراميها وتعددها وتشعبها سواءً في بناء النص أو بناء اللغة او بناء تلقي القارئ وفي النهاية بناء الظاهرة الجمالية برمتها ، وقبل أن أقف على نماذج نصية لدرويش

لاختبار مقولاتنا النقدية السابقة على نصوصه ، أحب ان أقف على ملحوظة درويش السابقة التى يقول فيها : ((" إنني لا أقفز بين الأشكال ، بل انمو ببطء ، ولم اكتمل حتى الآن بشكلي الفني ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي النهائي ")) .

ولنا أن نطرح هذا السؤال: ما الفرق بين القفز والنمو ببطء ؟ هل يتوافق درويش مع أشكال الشعر المعاصر أم مع أشكال الزمان ؟ وهل الزمان نفسه تطابق واطراد واستمرار خطي مستقيم ؟ أغلب الظن أن درويش يرى الزمان استقامة وتعرجاً وانحناءاً والتواءً ونظاماً ولا

نظاماً ومعنى ولا معنى في وسببا ونتيجة معا وفى وقت واحد ، هذا الاحساس المرهف الباهظ الرهف في وعي درويش بالزمان واللغة والوعي والتذكر والمعنى هو الذي دفعه أن يتصور كل هذه المكونات شذرات وتداخلات وتعددات وفجوات واتصالات واستشرافات في ذات الوقت ، يقول درويش لصديقه سميح القاسم واصفا قلقه الإبداعي الباذخ في الإمساك بلحظة الشعر : "((الشعر كما تعلم يا صاحبي لا يأتي من انتظار الشعر أو من البحث عن الشعر ، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته – لاحظ ابتكار رؤية درويش للشعر – في حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره ، لهذا

نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم ، ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة ، أن تحرك الإيقاع الساكن ، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه ، ليطل على عجوز يجلس على مقعد الحديقة أو على أنقاض المخيم ، ليرى إلى أين أوصلته أمه حين دربته على المشي سبعين عاماً لقد لاحظت أنني لا أكتب إلا تحت

تأثير التوتر العالي كما يقولون ، لا أعني بهذا التوتر ارتفاع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار ، كما هو معروف بل أعني أنني لا أكتب إلا في الزحام حيث الخارج يجنح إلى الداخل ، والداخل يجنح نحو الخارج"))(٥).

سأقف متعمدًا أمام الفقرتين السابقتين لبوح دوريش عن سر القصيدة ، ثم أقف على القصيدة في ذاتها لنختبر مقولات درويش قبل إنشائها فمن المعروف ان الشعر يحتج على الواقع وليس العكس ، وسأجتزئ من كلام درويش السابق بالفقرة السابقة التي أشرت إليها في النص السابق " إنني لا أقفز – بل أنمو ببطء " مضيفاً إليها قوله في النص السابق " إنني لا اكتب إلاّ في الزحام حيث الخارج يجنح إلى الداخل إلخ " ، إن " الحركة ببطء " داخل أروقة الشعر واللغة تعني

تفادي تجريد الانفصال في حركة الزمن وتحبيذ الانغلال في تجسيد حسي مذهل في عمق الأشياء والأحياء واللغة والتقاليد، وزحمة العلاقات والارتباطات والتداعيات " نحن هنا مع محمود درويش لا ديكارتيون حيث ينتفى منطق الداخل ضد الخارج أو العكس أو منطق الحاضر ضد الماضى،فلا تتصل الشعرية لدى درويش عبر

انفصامات الزمنية اللغوية بين ماض وحاضر ومستقبل ، بل تتصل عبر انفصال الاتصال واتصال الانفصال في ذات اللحظة فهي شعرية تنفصل عن ذاتها في ذات اللحظة التي تتصل بغيرها ، وتنفصل عن غيرها حال اتصالها بذاتها بما يعيد بناء الزمن في اللغة والتشكيل الجمالي من حاضر المستقبل إلى حاضر الحاضر المتصل بحاضر الماضي والمستقبل معاً هنا والآن ، هذا يعني بطء النمو الشعري الذي قصده درويش فهو لا يقفز في وضعية ثقافية خارجية تجريدية بين الماضي الذي انتهى إلى الحاضر المنفصل بدوره عن المستقبل الجنين في انفصال تغريبى خارجى تجريدى ، بل ينمو في وضعية وجودية حسية خصيبة لا ينفصل فيها حاضر الحاضر عن حاضر المستقبل عن حاضر الماضي بعمق وجودي نافذ.

ومن هنا لا يقف الخارج في مواجهة الداخل لأن في هذه المواجهة الانفصالية تكمن مأساوية ميتافيزيقا التجريد الوهمي العربي ، بل الخارج هو داخل مع نفسه في ذات الوقت الذي يخرج فيه الداخل من نفسه ليتواجه مع خارج غيره ، ومن ثمة تنتفي ثنائية الانفصال التجريدي السياسى والثقافى الوهمي لحركية الزمن العربي بين مفهوم كلي للخارج ومفهوم كلي للداخل ، حيث يتزامن الداخل والخارج

حال دخولهما وخروجهما من بعضهما البعض لتتفكك فكرة الداخل في ذاته في مقابل الخارج في ذاته، ويتنامى الزحام الحسي للزمن فيتشذر ويتشظى الداخل إلى آلاف من صور الدواخل الداخلة والخارجة إلى ذاتها ثم إلى ذوات خارجها، وتتفكك الأفكار الكبرى عن الداخل والخارج والحاضر والماضي والمستقبل واللغة والهوية، ويصير حضور الحاضر فكرة جمالية بقدر ما هي حقيقة حسية وجودية ، فدائماً ينفصل الحاضر عن حضوره في ذات اللحظة الزمنية التي يسعى فيها للتطابق مع حضوره ، فيتكوثر الزمن وتتشعب مسالك الحضور فيه ، والصعود إليه .

هذا هو المعنى الفلسفي والمعرفي والمنطقي والجمالي لمفهوم الزحام " الذي يكتب به ومنه وفيه " محمود درويش ولعلَّ مفاهيم الصمت والغياب والعدم بوصفه وجوداً كانت نابعة من لانهائية المعاني المتوالدة عن مفهوم زحام الكتابة " لا "

واحدية القراءة والسماع والإنشاد " ولعل القدرة الفنية الباذخة لخيال درويش هي التي مكنته من كتابة هذا الزحام الذي نما وليداً في دواوينه الملحمية الأولى " حصار لمدائح البحر " ١٩٨٦م ، "وأرى ما أريد " ١٩٩٠م ، " أحد عشر كوكباً " ١٩٩٣م ، " لماذا تركت الحصان وحيداً " ١٩٩٥م ، وحتى استحصدت عبقرية درويش الشعرية في كتابة هذا

" الزحام التشكيلي الملحمي " عبر آلية ما افترضاه من فكرة " التحقيل التخييلي والمعرفي " في دواوينه المبتكرة الأخيرة " كزهر اللوز أو أبعداه " ٢٠٠٥م و " أثر الفراشة " ٢٠٠٨م .

لقد كانت القدرة التخييلية والتشكيلية لشعرية درويش بمثابة اختبار وفحص متجدد لآليات النظرية ـ النظريات النقدية المعاصرة ، فهي تضع الإبداع أمام الواقع، وتضع الواقع أمام النظريات ،وليس العكس، بما يجعل الكتابة إعادة إمكان فهم للغة والواقع والوجود بوصف الوجود سابقاً على الثقافة والمنطق والمقولات ، وبوصف الإبداع ماهية سابقة على وجود الثقافة والنظريات ، وبناءً على ذلك وقعت شعرية درويش في العمق من تفكيك المقولات الكبرى للثقافة وإعادة بناء المفهوم الجدلي للأنا والآخر واللغة ، ونقل هذا الجدل من فكرة الثنائيات الميتافيزيقية الكبرى إلى فكرة تفتيت هذه الثنائيات والدخول بالفكرة إلى رحاب الاختلاف والتعدد

والتشعب والتداخل والنمو الإنساني الخصيب، فالأنا هي الآخر بوصفه أنا ، والآخر هو الأنا بوصفه آخر أيضاً ، وانظر كيف شكل درويش جمالياً ومعرفياً هذا الجدل في قصيدته " أقول لاسمي " وقصيدة " غريبان " في أثر

الفراشة فانظر كيف انشعبت هذه الذات عند النظر في مرآة اسمها ذواتٍ متكاثرة متكوثرة تتقارب وتتناقض وتتلامح وتختفي وتصعد وتهبط لتكون ذوات ذاتها ثم لا تكون ذاتها في ذات اللحظة

أما انا فأقول لاسمي : أعطني

ما ضاع من حريتي

فعندما نسمي الأشياء ونطلق عليها مسمياتها نكون قد فصلناها عن كنهها وتجددها وآمالها وطمحاتها صوب التجلي والتعدد والتداخل والتباطن مع الأرض والتاريخ والثقافة والكون ، فدرويش الذي يشعر يتألم لدرويش الذي يفكر، ثم يطمح لدرويش الذي يأمل ويجرب لدرويش الذي يتخيل ويتنبأ بما أنه امكانات وطاقات إنسانية وروحية وعقلية وخيالية مفتوحة على التحقق الزمني ،والإمكان المستقبلي

وتكشف القصيدة أن إطلاق الأسماء على المسميات لون من ألوان الاستحواذ المعرفي ، والهيمنة المنهجية المنظمة للقهر والمصادرة ، فأن تسمي شيئاً معناه أن تغلق أفقه ، وتحدد معناه وتدمر تعاليه الأنطولوجي الممكن ، وأن تسمي شيئاً فهذا يعني أنك تؤطره وتصنفه وتضعه داخل أنساق الثقافة ، ومقولات المعرفة ، لكن الحياة تطفر دائماً

داخل مقولات الفكر وخارجها ، بل ينتظم المعنى الخلاق للحياة والجسد خارج مقولات التسمية والمعنى والنظام والمنهج ، إنها تتقافز طرية نضيرة عبر سدم الفوضى وأثير الغموض ،وفوران حسية اللاشعور، المندمج بجسدية الوجود في ذاته ولذاته ،ومن هنا اكتشف جدرويش بعبقريته التخييلية والمعرفية معاً أن المعنى ليس يكمن في الدال فقط كما تصورت اتجاهات الحداثة وما بعدها ، ولا يكمن في المدلول أو حتى جدل الدال بالمدلول كما تصورت اتجاهات المدارس الموضوعية والبنائية والبنائية التوليدية كما هو معتاد فى الموروث الجمالى العمودى والتفعيلى معا، بل يبتكر درويش من واقع قراءاته للفكر الغربي وتأملاته الجمالية العربية الخالصة يبتكر " أثيرية المعنى " أو يقف على " لا جسمانية الدال والمدلول معاً " بمعنى أن هناك معنى للمعنى لا يكون في النظم،ولا فى التراكيب كما تصور الجرجاني ،ولا فى الجدل

الجمالى التوليدى الموازى للواقع، كما تصورت البلاغة والأسلوبية العربية ، ولكن معنى المعنى يكمون كامناًَ في الطاقة التخييلية الأثيرية اللطيفة الواقعة دوماً في الفجوة المعرفية والمنهجية والمنطقية الهائلة بين الدال والمدلول ")

ولعلَّ ذلك ما دفع درويشاً إلى ابتكار فكرة الأثر الموازى لأثيرية العالم واللغة والجمال في الكتابة بديلاً عن فكرة الحضور والانسجام والتطابق في المعنى ، ويقع ديوانه الباذخ الشعرية " أثر الفراشة " في العمق من هذا التشكيل المعرفي والجمالي الجديد.

حيث يفتح درويش أفق الخيال والجمال واللغة على أسئلة من لون جديد أسئلة لا تسعى إلى إجابات محددة بل تسعى إلى إمكان إجابات ، واحتمالات مستقبليات ، حيث يقترن التجلي الصوفي بكثافة الحسي الوجودي ، بالإمكان التجريبي للمادة وربما كانت هذه الطرائق التشكيلية والمعرفية والتخييلية الجديدة هي الأقدر في الشعرية العربية المعاصرة على كشف جروح الهوية وارتباكات الوعي العربى ، ووهمية اللغة ، وخدعة المفاهيم والمقولات ، ويأتي الشعر ثانية ليقول :

لنا ان كل ما نراه شديد البديهية والألفة والانسجام هو في الحقيقة شديد الغرابة والفوضى والاغتراب ، وما نراه على الحقيقة إن هو إلا محض مجازات لا نراه في الحقيقة أو يجب على الأقل ان نتحقق من رؤيته بصورة أفضل ، وعلى وجه أجمل ، وثمة فارق معرفي ومنهجي حاسم بين الرؤية " ببلدوزر الأيديولوجيا " وبين الرؤية بأثر الفراشة " ، يقول درويش :

أثر الفراشة لا يُرى / أثر الفراشة لا يزول

هو جاذبية غامض / يستدرج المعنى ويرحل

حين يتضح السبيل

هو خفة الأبدي في اليومي

أشواق إلى أعلى / وإشراق جميل

والحقيقة نحن نكون قد أغمضنا فى حق شعرية درويش عندما نرى إلى تقنية شعرية أثر الفراشة لدى درويش بوصفها " تقنية الأحجية " كما وصفها الدكتور صلاح فضل الذي قال عن أثر الفراشة في كتابه الأخير عن درويش " محمود درويش حالة شعرية" " التقنية الشعرية الموظفة في هذه المقطوعة سبق وأن أطلقت عليها في بعض تحليلاتي

الأخرى اسم " تقنية الأحجية " وتتمثل في طرح عنصر مبهم تم مقاربته على دفعات كاشفة دون التوصل إلى هتك ستاره الأخير الشفيف ، كان شعر صلاح عبد الصبور هو المادة التي اعتمدت عليها حينئذ في مطارحة هذه التقنية والتمثيل لها)(٦) ،ثم يتوصل صلاح فضل في تجديده لتقنية الأحجية إلى أن درويش كان يتكشف المعنى الكامن في الأحجية تدريجياً دون أن يكون هو نفسه على علم مبيت بالمقصود منه غالباً !! ثم يتساءل فضل : هل يقصد محمود درويش في المقطوعة السابقة توصيف الشعر أو تعريفه ؟

إن تقنية الأحجية التى يقول بها صلاح فضل آلية نقدية متواضعة للغاية أمام بذاخة التشكيل الشعري الجديد في شعرية درويش ، والعجيب المستغرب في تحليل صلاح فضل السابق اتخاذه من شعرية صلاح عبد الصبور دليلاً كاشفاً على شعرية درويش !! فكيف نضاهي شعرية قديمة بشعرية جديدة ؟ وكيف يكون معيار التجريب الابتكاري مستمد من معيار أسلوبي سابق عليه ؟ ودون الدخول في عمل مقارنات كبيرة وحاسمة بين شعرية عبد الصبور وشعرية محمود درويش وهناك عشرات الدراسات

الاجتماعية والثقافية والأسلوبية التي وقفت على آليات شعر عبد الصبور وهي دراسات معروفة في مظانها ، غير ان الجديد الذي لم يكتشف بعد.

ولم يدرس دراسة نصية فعلية هي شعرية محمود درويش ، بعيداً عن فكرة العمود النقدي التكراري الذي اتخذ منه صلاح فضل معياراً قديماً يرى به الجديد التجريبي المدهش لدى محمود درويش ، بعيدًا عن جميع ذلك فنحن نرى أن شعرية درويش ترى المعنى إمكان معنى ، و الدلالة احتمال دلالة ، ويرى الحضور وهماً يحاول أن يحضر لكنه لايحضر أبداً، ويرى الكينونة حالة من حالات الارتحال والعبور لا حالة من حالات التعيين والتحقيق ، فالشاعر والشعر هنا ليس قوة انسجام وتطابق، وليس كشفاً وليس قدرة على فهم الواقع واللغة والوجود ، الشعر لدى درويش حالة من حالات القلق تسكن في الفجوات المعرفية والوجودية والجمالية بين ما نراه على أنه الحقيقة الوحيدة ، وما اختفى عنا من وجوهها الأخرى الكثيرة لأسباب سياسية وعلمية وتاريخية ، ومن هنا لا يتلبس درويش قناع الرائي المتنبيء ليقول لواقعه وأمته ما يعرف مثلما فعل صلاح عبد الصبور في ديوانه " أقول لكم " ولكن درويش يقول ببساطة :

من أنا لأقول لكم / لماذا أقول لكم ؟

وأنا لم أكن حجراً صقلته المياه فأصبح وجها

ولا قصبا ثقبته الرياح فأصبح ناراً

انا لاعب النرد أربح حيناً وأخسر حيناً

أنا مثلكم ، أو أقل قليلاَ

أضف إلى ذلك أن تقنية الأحجية أو قل جماليات اللغز أو الأحاجي أو سمها ما شئت هي جماليات بلاغية تراثية لها محدداتها المعرفية وأشكالها البلاغية في موروثنا النقدي والبلاغي وهى تنصرف في مجملها إلى معنى غير معروف لمستمع اللغز، لكنه معروف مسبقا لدى المرسل الذي ألقى اللغز على المستمع ، وفي اللحظة التي يتطابق فيها الوعي الجمالي للمتلقي مع وعي المرسل للغز يكون قد انطفئت بؤرة القلق المعرفي في الأحجية أو اللغز بين المرسل والمستقبل،ولكن الأمر هنا مختلف بالكلية مع شعرية درويش التي ترى إلى الواقع والذات والثقافة والتاريخ واللغة والأيديولوجيا والنظريات ترى إلى كل ذلك بشعرية وبمنطق" أثر الفراشة " ، لا بمنطق وتعيينية الثقافة، ترى شعرية درويش بتقنية الأسطورة والاحتمال لا بتقنية الوعي السائد المحدد ، بوهمية ونسبوية وتاريخية اللغة ، لا بتعين

ووضوح ورسوخ المعنى فيها حتى لو كانت أحجية أو لغزاً درويش يقدم اللغة والعالم والمنطق والعقل والشعر والثقافة بوصفها أحاجي أبدية بالفعل ، فهى إشكالات معرفية ووجودية أساسية لا برء من جرحها الأبدي ولا أمل في ضمادها المعرفي والمنهجي، إنها جراح معرفية وجمالية نازفة إلى أبد الآبدين!! ولعلَّ هذا التصور الجمالي والمعرفي الجديد الذي يطرحه درويش يتأبى كثيراً على النقاد العرب المعاصرين ، ويتأبى أكثر على أن ينحصر في دلالة واحدة محددة ، حتى لو توصلنا إليها بطريقة السؤال غير الفلسفي الذي طرحه فضل :

هل يقصد درويش بأثر الفراشة أن يعرف الشعر ؟ فدرويش لا يقصد إلى شئ بعينه ولا يطرح إجابات بعينها ، ولا هو معنى على الإطلاق أن يقدم معاني أو دلالات داخل الأنساق الثقافية والحضارية والجمالية التي انطلق منها

بل درويش معني هنا بتصوير وتجسيد إمكان جمالي ومعرفي وتخييلي أكبر من هذا بكثير فهو معني بتحويل أشكال الثقافة العربية المعاصرة إلى ((حالة إشكال جمالى ووجودي)) ومعني بنقل جميع أدوات وعينا ومنطقنا وحساسيتنا ورؤيتنا للواقع والثقافة والعالم واللغة من حالة

الاستفسار المعلوماتي والتاريخي إلى حالة السؤال الفلسفي الوجودي العميق ؟ إنه

يصنع العالم والشعر قبل اللغة وليس العكس ، محمود درويش يحدث هزة فكرية وجمالية ولغوية كبرى في عمق الهوية الثقافية والسياسية والمنهجية العربية، درويش يريد أن يقول لنا أن كل أدوات وطرائق وعينا ولا وعينا معاً وكل فرضيات ثقافتنا ، وتصورات تواريخنا هي صورة من صور الأوضاع الثقافية لا الوجودية الحقيقية، ومن ثمة يجب علينا جميعا كشف واكتشاف القمع الثقافي العام الذي يعمينا عن البصر والبصيرة معاً .

المصادر والمراجع

١ ـ د.أيمن تعيلب: انظر فى ذلك الاجتهاد التنظيرى: الجمالى والمعرفى الذى قدمناه بخصوص ذلك فى كتابنا((الشعرية القديمة والتلقى النقدى المعاصر: نحو تأسيس منهجى تجريبى))،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط،٢٠٠٩. وانظر أيضا كتابنا: خطاب النظرية وخطاب التجريب:تفكيك العقل النقدى العربى،٢٠٠٩.

٢ د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة،كتابات نقدية،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،أغسطس ١٩٩٦،العدد ٥٤،ص ٣٤٥.

٣ ـ د. أيمن تعيلب، شعرية الفضاءات السردية وإعادة تأسيس حد المجاز:نحو تحقيل تخييلى للمجاز،مجلة الشعر،القاهرة،صيف ٢٠٠٩،العدد ١٣٤..

٤ محمود درويش،مجلة الآداب،بيروت،١٩٧٤،ص٢٠٣.

٥ ـ المرجع السابق.

٦ ـ صلاح فضل : محمود درويش حالة شعرية ، كتاب دبي الثقافية ، سبتمبر ، الكتاب٢٨ ، ٢٠٠٩ ، ص١٤٠ وما بعدها

الفصل الثالث :

حد الشعرية : حد الحريـة قراءة فى شعر محمد أحمد العذب

الثقافة معنية برسم الحدود والأوضاع والهيئات، والشعر معنى بتجاوز الرسوم والحدود والنظم، الثقافة تحتفى برسم أشكال الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى والحضارى العام، والشعر يحتفى بمساءلة مدى شرعية هذه الأشكال الثقافة تخطط للحقيقة بوصفها الحقيقة الوحيدة المتاحة ولاحقيقة سواها، سواء فى اللغة أو الفن أو السياسة، أو الاقتصاد والاجتماع، بينما الشعر يعيد خلخلة الحقيقة الوحيدة الشائعة مشككا فى صحتها، مرتابا فى صوابها الوهمى، فاتحا باب الإمكان والتعدد لكشف مالم ينكشف، واستحضار الغائب من الوجوه والعوالم والفضاءات البعيدة، على نحو يجعلنا أكثر غنى، وأقوى تصورًا، وبصورة عامة الحياة قواعد، والشعر حرية، الحياة تثبيت لشرعية ماهو قائم، والشعر خلخلة مستمرة لهذه الشرعية باعتبارها شيئا وهميا نابعا من سلطة الشائع، لا من جوهر الواقع، ومن هنا كان الشعر متدفقا من ينابيع الغياب أكثر من تدفقه من جداول الحضور، مترعا بالحنين والشجى والرغبة الحميمة فى عبور هوة

المفقود إلى تشكيل رحابة الموجود، لقد كان الشعر شكلا من أشكال الوجود الحى، ونمطا من أنماط البحث عن الحرية،

وقدرة على صياغة التحول والتغير والمفارقات والصيغ المبتكرة والمعادلات الجديدة، وإذا كانت النظم السياسية والاجتماعية والثقافية المحيطة بنا ترسم حدود وجودنا، فالشعر يتجاوز صرامة الحدود، إلى خصوبة الوجود مفككا كل الأساسات المادية التى دشنت شروط الحقيقة الوحيدة أمامنا خالقا شروطا جديدة للأمل والحرية، يستمدها من عفوية الحياة، وطلاقة الخيال وعنفوان حسية التفاصيل العديدة المحيطة بنا.

وإذا كانت الحياة نفسها شكل من أشكال الفعل الحر، فالشعر هو أيضا فعل من أفعال الحرية، ففى البدء كانت الكلمة، وكان الخلق الأول للوجود كلمة نابعة من ((كن فيكون))، فقد نبع الوجود كله من فعل الكلمة الحرة، وإذا كان كل فعل حقا فعلا رمزيا، فالشعر بطريقة ما يعد أفعالا، ومن هنا كانت أهمية الشعر تسير جنبا إلى جنب بموازاة أهمية الحياة نفسها.ويعد الشعر حرًا بالفعل لا بالكلام بقدر التصاقه بروح الحياة المتدافعة، وليس التصاقه بأشكال النظريات القائمة، وإذا كان الوجود

الإنسانى نفسه هو نمط من أنماط الحرية، إذ هناك رغبة حميمة فاعلة فى بنية الكائنات والموجودات وحتى الجمادات، لتحدى الزمنية والمكانية والقيود القائمة بكافة أشكالها وأنماطها، فيجب على الشعر أن يحسن

الإصغاء لطفرات الحياة المتقلبة فى نسغ الأكوان إن الشعر هو فن الخروج البصير على الطاعة الرسمية العامة، وقدرة على قيادة العصيان العام المنظم، ورغبة متوقدة فى ممارسة الهدم والبناء معا، لم يكن الشعر الجميل فى يوم من الأيام رضا بالموجود، بل كان عنوانا على التمرد والرفض والثورة والثقافة المضادة للشرعيات الوهمية، فإذا كانت الثقافات القائمة يدشنها التبرير، فثقافة الشعر تؤسس للتغيير، الأولى تحصيل للحاصل، والثانية تفعيل للفاعل، الأولى تكتب على الورق، والثانية تكتب بدماء القلق، الأولى تسيطر وتملى، والثانية تحرر وتجلى، إن ثقافة السيطرة تأتى حدودها الجاسية الشقية من الخارج، أما ثقافة الحياة فتأتى حدودها الرخية الخصيبة من الداخل، والخارج قيود وأبواب، أما الداخل فعطاء بلا حساب. ومن هنا صار من المستحيل أن تحيا مملكة الشعر

فى أسيجة الثقافات السائدة التى شكلت كافة أشكال الحياة المحيطة بنا، بل تخلق الشعر دوما خارج الأطر والأسيجة والحدود والأنظمة.

فالشعر كما يقول بعض الشعراء المعاصرين((يدفعك لأن تتأمل ضد حالة الترهل والغيبوبة، يدفعك لأن ترى ضد عماك، يدفعك باتجاه الرقص، متمردا على أطرافك المشلولة،

يدفعك ضد بلادة الحالة اليومية، لإزالة صدأ الروح)).وبهذا التصور لا يستقيم أن نتحدث عن علاقة الشعر والحرية، وكأن الحياة والشعر شيء، والحرية شيء آخر، فالشعر فعل من أفعال الحرية، كما الحياة هى الحرية نفسها، فإذا كنا نرى كل مظاهر الحياة والوجود تتقلب فى أطوار حياتها المتجددة، متنقلة من خلق إلى خلق آخر، فالشعر أيضا يتقلب عبر تقاليده الجمالية والمعرفية والتجريبية، من خلق إلى خلق آخر الثمرة الوليدة تنضو عن ثوبها القديم قشورها المتآكلة، لتصير أكثر وجودًا وتحررًا والشعر أيضا يخلع عن لغته وموسيقاه وتراكيبه وأبنيته ومجازاته، أرديته القديمة متقلبا مع تحولات الحياة ومستجداتها، مستبدلا المجاز القديم بالجديد، ومتجاوزا

المعيارى إلى التجريبى، ومن هنا يقول الناقد الفرنسى جورج مونان :((إن متعة الشعر هى متعة الحرية، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة والارتباط باللغة اليومية، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده، ومعه ومن خلاله يصبح كل شيء ممكنا، ولايمكن للشعر الحق أن له حرية اللغو والخيال دون أن يكون فى الوقت نفسه خدمة حرية الإنسان فى كل المجالات))(١).

ويعد الشاعر محمد أحمد العذب أحد الشعراء العرب القلائل؟ الذين أسسوا للشعرية العربية المعاصرة، فهو قامة شعرية باذخة، يروض القول الشعرى منذ نصف قرن، ويثرى حياتنا الفكرية والثقافية بكتاباته المبدعة المتميزة،

وقد استطاع الشاعر أن يبدع ست دواوين شعرية نعدها بلا منازع إحدى العلامات الشعرية الفارقة فى الخطاب الشعرى المعاصر، ودواوينه هى((أبعاد غائمة ـ مسافر فى التاريخ- أسألكم عن معنى الأشياء ـ عن التعامد والانحناء فى فصول الزمن الميت ـ فوق سلاسلى أكتبنى ـ تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات، الخروج على سلطة لاسائد، تنويعات غنادرامية، أتمادى تحت سقف الكناية))، وقد أصدر الشاعر أعماله الشعرية الكاملة فى

طبعتها الأولى عام١٩٩٥، مرتبة ترتيبا تنازليا فجاء آخر ديوان أبدعه الشاعر، هو الديوان الأول، وذلك على حد قول الشاعر: أن وجهنا الآنى هو أول ما نطالع به الآخرين، ثم أصدر الشاعر بعد صدور أعماله الكاملة السابقة ديوانين آخرين بلغ فيهما ذروة سنامه التجريبى والإبداعى فى خطابه الشعرى، وهما:((الخروج على سلطة السائد،تنويعات غنادرامية ثم ديوان أتمادى تحت سقف الكناية) وقد عضد إبداع الشعر إبداع النقد لدى محمد

أحمد العذب فما من دراسة أو مقال ، أو مداخلة نقدية يكتبها إلاَّ وتستطيع أن تشتم فيها أنفاسه، وتترامى منها إلى بصمته الروحية الخاصة وتلمح تقاسيمه الجمالية المائزة التى لا تتكرر، ولا تخطئها العين أبدا، وهذه علامة الأصالة الفكرية والشعرية معا.

ولقد قرأت لمحات نقدية خاطفة عن هذا الشاعر سواء كانت فى كتب نقدية مستقلة، أو فى صورة مقالات نقدية فى المجلات الأدبية، فلقد قرأت مقالة الدكتور سعد دعبس التى كتباها بمجلة الثقافة فى عددها الستين، عام ١٩٧٨

وكانت بعنوان((قضية التطور والتجديد بين الأبعاد الغائمة، وأسألكم عن معنى الأشياء)) وقال فيها بخصوص قضية التجديد عند محمد أحمد العذب ((الدكتور محمد احمد العذب أحد الشعراء المعاصرين الذين يتخذون موقع الحداة لقافلة الشعر الحديث منذ منتصف الخمسينات.

وقد أثرى عالمنا الشعرى بعديد من القصائد يتمثل فيها إلى حد كبير الرسم البيانى للتيارات الشعرية المعاصرة، وقضايا الشعر الحر و اتجاهات تطوره))(٢)،كما وجدت عدة دراسات مستقلة قد كتبت حول الشاعر وشعره،سواء كانت أطروحات أكاديمية أو دراسات نقدية،لكنها فى عمومها الغالب ظلت بعيدة إلى حد كبير عن عالمه الشعرى الخصيب

لا تعالجه من داخله الجمالى الخاص به،بل تحوم حول حمى الشعر دون أن تقع فيه، فهناك ثلاث دراسات فيما - فى حدود علمى- عالجت شعر محمد أحمد العذب منها دراسة الدكتور محمود عباس عبد الواحد ((منطلقات التجديد وآفاقه فى:إبداعات الدكتور محمد احمد العذب)) ودراسة الدكتور محمد دياب عن((نبوءات الشعر:دراسة نقدية فى شعر الدكتور محمد أحمد العذب))(٤)

ويعجب المرء من هذه الكثرة حول شعر الشاعر دون معالجته المعالجة الجمالية الجادة القادرة على تقريب شفراته الجمالية الخاصة للقراء والنقاد فقد قدم محمد أحمد العذب الكثير حقا للشعر العربى المعاصر من وجوه التجديد والابتكار مما سيكشف عنه هذا البحث فيما بعد، ودون التعرض بالتفصيل لهذا الدراسات النقدية ـ وسوف يأتى ذلك فى موضعه من البحث نود هنا أن نعرض فقط لمنهجية بعض منها حتى يتبن لنا مدى تعثرها النقدى فى معالجة شعر الشاعر،ومدى تخبطها المنهجى أيضا فى اكتشاف شعريته، وليكن اختيارنا على أحدث هذه الدراسات التى عالجت شعره، وهى دراسة الدكتور : دراسة نقدية فى شعر الدكتور محمد احمد العذب)) وقد وقع اختيارنا النقدى عليها لأنها الدراسة الأحدث فى دراسة شعر الشاعر، كما يبدو من خلالها اطلاع الباحث على جهود السابقين عليه من النقاد.

بما يدل على أنها تمثل أقصى ما توصل إليه النقاد فى تحليل شعرية محمد أحمد العذب،لكننا لا نظفر بشىء ذى بال يشفى الغلة النقدية فى التعرف على شعرية العذب،إذ تعالج الدراسة الشاعر أكثر مما تعالج شعريته،ويكفينا هنا ان نطلع على منهجية الباحث التى اتخذها هاديا فى معالجة شعر الشاعر يقول الدكتور محمد دياب : ((حاولت جاهدا ان ادخل فى مسامات (مزاج)) شاعرنا لتصيد اى إفرازات طازجة مهما كان الطعم واللون والرائحة، أتحمل -حاملا - إياها فوق زجاجة الحس لأرى مجهر الاعتمال لما يقوله،لكن الخوف كله:ألا يأتى مجهرى بالجديد،حينئذ تشفطنى مسامه إلى الداخل،لأتوه فى جسده الشعرى اللجى،فى هذه الصفحات لم اتبع منهجا محددًا معينا،النص هو الذى كان يفرض نفسه،فيأتى المنهج - فى هدوء - لمولاه وسيده جلالة الملك:النص فى هذا البحث كنت أضع يدى على كتف النص فيلتفت لى طائعا بوجهه- دون جسده- واحيانا يلتفت لى بجسده كاملا،وأحيانا يلتفت لى النص/ الجسد،وهو يمشى بظهره فأحاوره ويحاورنى وأفلسفه ويفلسفننوفى حالة عدم الالتفات لى:لك ألو عنقه، وكنت أرمى نفسى فجأة أمامه،لأمنعه الحركة لآصطاده وهو غارق فى نومه بين

الصفحات، يحلم بولد/ناقد يصوره بريشة تليق به وهو نائم، ويلون أحلامه تأويلا. تأويلا))(٥).

وبهذا الكلام الإنشائى الفضفاض- مع تقديرنا لاجتهاد صاحبه- فى معالجة شعرية الشعر نجد الناقد لا يحدد منهجا معينا بل لا يوجد هذا المنهج أصلا على طوال دراسته، بعد أن قرأناها كلها، وكلفنا أنفسنا مشقة تتبع ذلك على طوال الدراسة،إن الدكتور محمد دياب يكتب نثرا شعريا لتحليل الشعر عند محمد أحمد العذب، وهو وجه من وجوه الهروب النقدى من مواجهة هذه الشعرية الباذخة

ولكن الباحث كان صادقا مع نفسه عندما أكد مرارا صعوبة المرتقى إلى شعرية الشاعر،وأوضح فى كلامه السابق أن دون هذه الشعرية خرق القتاد، ولكن البحث العلمى الجاد يستعين دائما بالمناهج العلمية المتاحة -على الأقل- حتى الآن فى كشف شعرية الشعر، لكن الباحث لم يفعل، ولم يكن وحده فى هذا القبيل بل وقع فيما وقع فيه معظم النقاد السابقين عليه واللاحقين له فى معالجة شعرية محمد أحمد العذب وكما سنرى فى هذه الدراسة فيما بعد،ابتداء من مقالة الدكتور سعد دعبيس عن شعر العذب فى مجلة الثقافة عام١٩٧٨،ومرورا

بباقى النقاد وانتهاء بدراسة الدكتور يوسف نوفل عن شعر الشاعر فى كتابه الذى أخرجته مؤخرا هيئة قصور الثقافة بعنوان((النص الكلى))(٦).

وبهذا التناول النقدى الرتيب المكرور تنازع النقاد المعاصرون شعرية العذب وفق تصورات نقدية إنشائية فضفاضة أو تصورات نقدية مسبقة،أو تصورات نقدية متعسفة متكلفة تدعى الجدة وهى خلو منها بل ليست من الجديد فى شىء، وظل شعر العذب بقامته الشعرية الباذخة،مثل العسل البرى المعتق فى قلل الجبال الشامخة لا يقترب منها أحد وسوف تكون محاولتى فى هذه الدراسة نوعا من هذا الاقتراب الجاد المرن والحذر والصبور معا، والشىء المثير للغرابة والاندهاش- وهذا ليس غريبا على واقعنا النقدى العربى المعاصر- ألا ينتبه الخطاب النقدى العربى المعاصر فى مصر أو أى قطر عربى آخر لما كان يؤسسه هذا الشاعر الكبير من إدخال مفهوم الحرية بأقصى مفاهيمه الفلسفية والجمالية والحضارية إلى بنية الشعر بما ينقل حده الجمالى فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، ليصير حد الشعر هو حد الحرية نفسها،فى صعد جمالى مترامى لا ينتهى تجديده.

وقد تم ذلك لدى العذب بداية بتجديد بنية الخيال الشعرى نفسه والوصول بالنص إلى ((النصوصية النوعية التداخلية))،وما تبنيه من عوالم جد فريدة ومدهشة من التركيب الخيالى المبتكر، القائم على فكرة ((الخيال المنظومى التآذرى)) أو الخيال البينى التشعبى، القائم على النهج الجدلى المنظومى *System Approach* حيث لا يكتفى هذا الخيال بالعلائق الجمالية والمعرفية الكامنة فى فكرة العناصر التصويرية فى النص وهو الشائع فى بنية النص الشعرى التفعيلى لدى معظم الشعراء فى الوطن العربى، بل يتجاوز محمد أحمد العذب ذلك التصور للخيال ناقلا حده الجمالى والمعرفى الجديد من التركيز على العناصر المكونة فى داخل المنظومة الجمالية الواحدة إلى فكرة الأنساق العلائقية المنظومية التى تربط بين أنظمة جمالية ومعرفية متعددة من داخل حدود جمالية متنوعة، وهذا التجادل التركيبى للأنظمة المتخالفة، نقلت حدود الخيال فى شعر الشاعر من فكرة العناصر المتفاعلة إلى فكرة العوالم والأنظمة المتداخلة ونقلت حدود التصوير الشعرى من فكرة التعاقب التخييلى فى بنية النظام النصى الواحد، إلى فكرة ((التزامن التخييلى)) بين أنظمة نصية معقدة عبر حدود جمالية نوعية متباينة، تنتفى معها السببية

المنطقية أو الوحدة الموضوعية أو الفنية للخيال، كما تنتفى معها نفيا كليا بنية خيال العناصر القائمة على الوحدة الفنية

بكافة صورها سواء تمثلت فى بنية الانسجام والاتساق أو التناسب والإحكام إلى آخر صور بناء النص فى الخطاب الشعرى المعاصر، لتنتقل نقلة نوعية إلى بنية خيال المنظومات، القائمة على الانقطاع والفجوات والتداخل بين أكثر من حد جمالى نوعى،وبذلك تتفتت الوحدة الفنية الموضوعية فى بنية النص الشعرى بكافة صورها البنائية سواء كانت بينة نصية غنائية أو سردية أو درامية أو مسرحية، لتحل محلها الوحدة المنظومية التداخلية لبنية النص الشعرى.

وهى صورة أشبه بصورة السببية الدورية فى بنية العلم التجريبى المعاصر التى ترى السبب والنتيجة متداخلين متجادلين فى وقت واحد، بما ينفى فكرة التسلسل المنطقى بينهما، ومن هنا فقد نقل محمد أحمد العذب بنية الخيال الشعرى من الكتلية إلى اللاكتلية، ومن التعاقبية إلى التزامنية المنظومية، وافتراض النظام التخييلى الشبكى القادر على استيعاب التفاعل الجمالى الخلاق بين الأنسقة

الجمالية المختلفة فى أنواع الخطابات الجمالية المتعددة والمتباينة التى تسرى فى جسد النص الشعرى، لقد تغيرت صورة العالم من حولنا، لم يعد العالم واحديا معزولا، بل صار تدامجيا جدليا

مركبا، وتغيرت تبعا لذلك نظريات العلم والفلسفة والشعر فى رؤيتها للعالم ،وتغير معها جميع تصوراتنا عن الحقيقة والواقع والذات والعالم والأشياء والأحياء، وقد أسس هذا بدوره لخيال جديد، ولجماليات جديدة وقد ألمح ((أو كتافيوباث) فى كتابه((*the Homkey Gram*) : بقوله((إن الرؤية الشعرية هى التى تقوم على المقاربة ((*Convergence*) بين الأشياء المختلفة وفضلا عن ذلك هى تلك التى تستجلى الكون ليس باعتباره تتابعا من الأشياء ولكن باعتباره منظومة من العوالم فى حالة من دوران(*rotaion*) وهذا الرؤية تتأسس على التفاعل المتزامن بين نظام يبدو ثابتا متتابعا على السطح وآخر يمور بالدوران والتعدد فى الأعماق المحركة للسطح بشكل تجريبى يقارب النموذج العلمى لنظرية (الكوانتم) المعنية بمفهوم اللاتحدد واللانظام جنبا إلى جنب مع

التحدد والنظام، حيث نجد تجليات هذا التصور كما يقول (مايكل فاندين هوفيل) فى دراسته عن المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد:

إن مثل هذه التجليات لمفهوم اللاتحدد أصبحت تستخدم فى أشكال الأدب المختلفة، وهذا ما نجده على سبيل المثال فى مجموعة الروايات التى تنبنى على نظرية الأنظمة مثل رواية (بينشون وكوفر(*cover*)

ومن خلال هذا الرؤية تتحول النظرة إلى اللانظام والمغايرة من مجرد صورة تعبر عن الفوضى إلى ضرورة أساسية فى عملية التحول إلى أنظمة خصبة ومعقدة، تلك الأنظمة التى تعيد تشكيل ذواتها بشكل دائم يخضع للمراجعة المستمرة والتفاعل والحوار الدينامى بين مراكز النظام القائمة، وأشكال المغايرة وهذا التجمع لمنظومة العوالم المختلفة فى حالة من الدوران يقترب مما قاله نيتشه عن الآفاق التى يمكن أن تقتحمها القدرة الإنسانية لتغيير الواقع الاجتماعى والسياسى))(٧)، وقد أدى هذا الدور الجمالى الرائد لهذا الشاعر فى مصر- الغنية بمبدعيها القلائل الصامتين، المتضخمة بمبدعيها الكثر الملمعين- أدى هذا التصور الجديد للخيال الشعرى طبيعة ومهمة إلى إثراء النشاط الجمالى للغة والسياقات ومقومات اللغة الشعرية

وطبيعة تلقى الظاهرة الأدبية، وبكلمة واحدة أدى إلى تغيير نوعى كيفى فى طبيعة الظاهرة الأدبية برمتها، وقد فتح شعر هذا الشاعر الباب النقدى على مصراعيه لضرورة مراجعة جميع أفكارنا النقدية السائدة حول طبيعة ومهمة الظاهرة الإبداعية بصورة عامة، وضرورة فحص المقولات المعرفية والجمالية والفلسفية الكامنة فى مناهجنا النقدية المتعددة فى مصر والوطن العربى كله، والعجيب- وهو فى مصر ليس بالعجيب - ألا يدرس هذا الشاعر دراسة علمية جادة، تليق بقدراته الشعرية الباذخة، وعلامات إبداعه الشامخ ،

وتليق أيضا بدقة التوصيف الدقيق اللازم لمفاهيم الشعرية فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، ومن هنا كانت هذه المحاولة النقدية المتواضعة التى أقدمها عن هذا الشاعر، ولا أظنها الأخيرة، فهى قراءة نقدية تجريبية أولية لشعريته الأصيلة، عبر أعماله الشعرية الكاملة، تمهيدا لمعالجة هذا العالم من جوانبه الإبداعية المتعددة أو حتى فتح باب الحوار النقدى المعاصر حول شعريته، فنحن نفحص مقولاتنا النقدية، ونختبر عافيتها الجمالية والمعرفية، إذا نفحص شعرية الشعر.

من اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية

إن اللغة الشعرية تنطلق من المبدأ الأسلوبي القائم على انتهاك قوانين اللغة العادية ، وهذا معناه أن الشعرية ليست سمات ثابتة في النظام اللغوي المعياري بل هي سمات مرتبطة بغلبة الصفة الأسلوبية الجمالية على بقية الصفات اللغوية حتى تكون اللغة في بنية الأدب غاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة لغاية فالوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى فيما يرى ((موكاروفسكي)) حيث لا توجه ((الوظيفة الجمالية إلى ظواهر خارج القول أي المرسل أو المرسل إليه أو الشفرة أو السياق أو الواقع أو الاتصال ، ولكنها موجهة إلى القول نفسه فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي))(١٠) وإذا كانت اللغة في النظام

المعياري تتسم بالثبات والسكون وأنها ذات وجود جماعي عام ، فإن اللغة الشعرية تناقض في تكوينها الصفات السابقة إذ نراها تؤسس لسلطة الاختلاف والخصوصية والفردية والانحراف وسوف نُعني قي هذا البحث بأحد مظاهر الاختلاف الأسلوبي في الشعرية العربية المعاصرة ، وأقصد بذلك الانحرافات الصوتية والصرفية

وتجريب الشاعر صيغاً وأساليب جديدة مبتكرة تكون أقدر على تجسيد رؤاه للواقع والعالم المحيط به .إن المعنى والدلالة فى الشعر سراب موضوعى غير محصور بقياس تنظيرى صارم، فكلما همت النظرية تقبض على هذا السراب الموضوعى: توارى وتلاشى وبقى الشعر والمعجم ذاهلين على باب المجهول،عندئذٍ يضطر الشاعر والشعر إضطراراً لخرق النظام اللغوي والمعرفى المعتاد لقنص ما ليس معتاداً بطبيعته على الاقتناص

ولقد أحس الشاعر العربى القديم بمحنة المعنى فى الشعر، بل لانكون مبالغين إذا قلنا أن معظم الشعراء الجادين والأصلاء كانوا فى عراك جهيد ، وعرق إبداعى جاهد مع اللغة التى يتعاملون معها، وقديما رأى الخليل بن أحمد الفراهيدي الشعراء أمراء الكلام يباح لهم من الضرورات ما لا يباح لسواهم وكان يقول :

لا تقبلن الشعر ثم تعقه وتنام والشعراء غير نيام

واعلم بأنهم إذا لم ينصفوا حكموا لأنفسهم على الحكام

وجناية الجاني عليهم تنقضي وعتابهم يبقى على الأيـام (١١)

كما يجسد الشاعر عمار الكلبي معاناته مع تزمت اللغويين والنحويين فى هذا النص، بعد أن عاب عليه بعض النحويين شعره، فقال يحكى هذه المعاناة :

ماذا لقينا من المستعربين ومن قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوه

إن قلت قافية بكراً يكون بها بيت خلاف الذي قالوه أو ذرعوا

قالوا لحنت وهذا ليس منتصباً وذاك خفض وهذا ليس يرتفع

وحرضوا بين عبد الله من حمق وبين زيد فطال الضرب والوجع

كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم وبين قوم على أعرابهم طبعوا

ما كل قولي مشروحاً لكم فخذوا ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا

لأن أرضي أرض لا تشب بها نارالمجوس ولا تبني بها البيع(١٢)

نجد هذا أيضا لدى الشاعر العربي القديم ((سويد بن كراع العكلي)) في قصيدته العينية الشهيرة فى قوله :

أبيت بأبواب القوافي كأنما   أصادي بها سرباً من الوحش فزعاً

أكالئها حتى أعرس بعد ما   يكون سحيراً أو بعيد فأهجعا

عواصي إلا ما جعلت أمامها   عصا مربد تغشي نحوراً أو أذرعاً

أهبت بغر الآبدات فراجعت   طريقاً أملته القصائد مهيعا

بعيدة شأو ولا يكاد يردها   لها طالب حتى يكل ويظلعا(١٣)

وتنتقل المعاناة من سويد إلى ابن الرومي في قصيدته النونية (يمن الله طلعة المهرجان) إلى بائية أبي تمام وداليته ، مروراً بدالية البحتري، ورائية ابن الرومى وميمية المتنبي وحتى آخر قصيدة في خطابنا الشعرى المعاصر عند محمد أحمد العذب:

فإذا انتقلنا إلى الشعر العربى المعاصر وجدنا أن ظهور القصيدة الحديثة كان إيذاناً بتحول أسلوبي نوعي في بنية الشعر العربي المعاصر ، إذ شكلت القصيدة الحديثة انحرافاً فنياً عارماً في مسار الشعر العربي ، وذلك بفعل عدولها عن العادات الفنية واللغوية والصرفية والتركيبية والإيقاعية الجاهزة ومحاولتها خلق خطابها الجمالي الدلالي الخاص بها ، فلم يعد النموذج الشهري القديم هو المثل الأعلى الجمالي ،أو القاعدة الذهبية التي لا مناص عنها، بل صار خلفية جمالية تراكمية تخرج القصيدة المعاصرة عن مسارها الجمالي بصورة مستمرة .

إن السمة النوعية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها العدولية " أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وعدولها عنها ،والمقصود باللغة المعيارية اللغة العامة التي تلتزم بمجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها ،وهي تلك اللغة التي تستخدم خارج الإطار الفني ، إنها نظام عام مجرد مختزن في الذاكرة والذهن وهي تتسم بطابع الانضباط والالتزام والاستقرار والثبات قصد تحقيق مهمة التوصيل والتواصل.

أما إذا خرج المستوى اللغوي عن المستوى المعياري الاعتيادي إلى المستوى الفني الخاص ، فهنا تستقل اللغة الفنية وتنحرف عن الإطار اللغوي المعياري محاولة خلق عالمها الأسلوبي والدلالي الخاص سواء على المستوى التركيبي أو المعجمي أو الصوتي وهذه الثنائية بين المعيار وخرق المعيار ، هي ما نبه إليها [عبد القاهر الجرجاني] قديماً وأطلق عليها "معنى المعنى " وهو ما أشار إليها [سوسير] حديثاً في تفرقته الشهيرة بين " اللغة " و " الكلام أو

[تشومسكي] في توزيعه اللغة بين معياري { الكفاءة } " *compdence* و { الأداء } " *performance* " فالكلام تحقيق للنظام الكامن المجرد ، والأداء تطبيق للكفاءة اللغوية .

إذن لابد من هذا الجدل الحيوي المعقد بين النظام المعياري العام للغة ،وبين الأداء الفني الخاص للكاتب الذي يخضع بدوره – أراد أم لم يرد – في خلقه الفني للنظام اللغوي العام ، فلا يستطيع الشاعر مهما ادعى واعتسف التصورات أن يقطع علائقه اللغوية والفكرية والجمالية مع نظامه اللغوي العام ولعلَّ [دي سوسير] مؤسس الدراسات اللغوية الحديثة كان على وعي دقيق ،

بهذه العلائق المعقدة حيث فرق بين النظام اللغوي الكامن في عقول المتكلمين ، والكلام الذي يعد

بمنزلة التحقق الحسي لهذا النظام اللغوي الكامن – وذلك حين اتخذ من لعبة الشطرنج مثلاً لتبيين فكرته ، وذلك بقوله:

((ينبغي التمييز بين شيئين : نظام اللعبة أو قوانينها ، التي يلم بها اللاعبان / والأداء الذي يمضي على وفق هذه القوانين، فكل أداء للعبة تظهر فيه نفس العلاقات ، وإن تعددت صور الأداء في كل مرة ، وبهذا يظهر أن القوانين محدودة ولكن صور التعبير عنها تفوق الحصر))(١٢).

وهذا يعني أنه مهما تعددت احتمالات صور الأداء فلن تخرج بحال من الأحوال عن الحدود الكلية المتحكمة في حركة اللعب من الأساس ، وهذا يجرنا إلى ضرورة الاعتراف الحتمي بأن التجديد والإبداع وخلق التقنيات الأسلوبية التجريبية المتعددة، محكوم في النهاية ـ وبصورة حتمية ـ بقواعد وقوانين وعلاقات اللغة المعيارية نفسها، وهذا أشبه بالجدل الحيوي بين جموح الحرية، وقيود الضرورة، فلن يستطيع الشعر ـ بله الفكر فى أية صورة من صوره ـ أن يتجاوز تقاليده الجمالية

والمعرفية واللغوية السابقة ما لم تستغرقه كلية بنية الموروث الجمالى استغراقا جماليا خلاقا، ففى أعماق هذا الجدل التعددى الخصيب، بين التقاليد الجمالية للماضى والأسس الجمالية للحاضر،والمستشرف التخييلى

للمستقبل،تتأسس الشعرية الحقة القادرة على الخروج الأصيل على بنية اللغة من خلال الدخول الجاد فى رحابها.

وعند دراستنا لمفهوم الشعرية عند محمد أحمد العذب، لا نستطيع أن نسلم بسهولة بمعظم الكتابات النقدية التى كتبت حول شعره، بل أقول حول الشاعر لا الشعر،وهى علاوة على ذلك وهى قليلة للغاية ـ فى حدود معرفتى- لا تتسق وهذه القامة الشعرية الباذخة فى خطابنا الشعرى العربى المعاصر. وقبل الدخول إلى تصورات النقاد حول مفهوم التجديد الشعرى لدى الشاعر، وهو أمر له علاقته الوثقى بمفهوم الشعرية لديه واختلافها بالطبع عن مفهوم الشاعرية ، فعلى حين تكون الشاعرية قدرة فى الطبع والقريحة، تكون الشعرية قدرة فى أدبية الأدب ذاته، قادرة على الإنتاج الشعرى الأصيل، وامتلاك المنحى الجمالى والمعرفى البالغ الفرادة فى رؤية الأشياء والموجودات وكافة العلاقات المتشابكة التى تحيط بالواقع

والذات والتاريخ والحضارة وجميع الأنساق الثقافية المحيطة بالشعر والشاعر.

ومن هذا المنطلق ـ أحب أن أعرض هنا بداءة إلى بعض المفاهيم النقدية المعاصرة التى جدت على نظرية الأدب فى الخطاب النقدى المعاصر بخصوص نظرية الأدب ومفاهيم

التجربة والشعرية و طبيعة اللغة الشعرية فى الخطاب النقدى المعاصر ونحن بدورنا نرى هذا ضروريا قبل رصدنا النقدى للجدليات الكيفية الجمالية المتعددة بين حد الحرية وحد الشعرية فى شعرية محمد أحمد العذب.

النص الشعرى المعاصر ومفهوم الشعرية:

إذا ما تأملنا فيما جد على بنية ((النص الشعرى المعاصر)) وجدنا هذه التقنيات الأسلوبية الجديدة:-

((اللبس والغموض- أسلوب التناقض الظاهرى ـ الانزياح ـ التناص المساحات البيضاء- إلغاء أدوات الربط وخلق شعرية الحالة ـ التركيب التصويرى والصور المتراسلة سواء على المستوى التزامنى الداخلى لشعر الشاعر أو على المستوى التعاقبى الخارجى مع شعر غيره ـ خلق

مفهوم الفجوة- تغير أفق التوقع والانتظار- التكثيف والتبئير - تداعيات الحلم - تحقق مفهوم الاقتصاد اللغوى)

وأما من جهة ما جد على ((اللغة الأدبية)) فى نظرية النقد المعاصرة، فقد تنازعت النص الشعرى المصطلحات التالية :((الأشياء والكلمات- تثبيت الدال وتعويم الدلالة بل إرجائها بشكل مطلق - الترميز والأسطرة - انسجام المتخالف- الإيقاع المكانى- العلاقات السياقية-الموقع والوظيفة - أسلوبية

الموقف وأسلوبية المقام - القصيد النص - تداخل المعقول واللامعقول - النص الكلى -النص الومضة))(١٣) .

فإذا انتقلنا إلى ما جد على ((نظريات النقد المعاصرة)) وجدنا هذا التعدد المعرفى الهائل فى النظريات والتصورات والنساق النقدية التى قد تتقاطع أو تتجاور، وجميعها معنى بمقاربة النص الأدبى من وجهة نظر معرفية وجمالية خاصة ، فقد تغايرت أنماط الخطاب النقدى المعاصر، وتغيرت معها طرائق الوعى بالنص الشعرى أيضا، و تعدد أنماط الشعرية، وتعدد طرائق قياس شعرية هذه النصوص، بما أشاع هذا الحراك المعرفى الجمالى الهائل فى المشهد الشعرى المعاصر.

لقد تغير سؤال الأدب فى نظريات النقد المعاصرة جراء هذا التغير المعرفى الجمالى النوعى، وأصبح التصور والمعيار الذى يجعل من عمل ما عملا أدبيا فى غاية الصعوبة والتعقيد، خاصة بعد أن تداخلت الأجناس الأدبية وعبرت حدودها المعلومة إلى حدود غائمة عائمة، تتداخل عبر سياقات مرنة معقدة توازى مرونة وتداخل العالم المعقد من حولها، وصار مصطلح الشعرية نفسه مصطلحا متراكبا متعدد السياقات، فهى عند الغذامى ـ على وفق ما رأى وليد منيرـ فى بحثه عن شاعرية النص عند الغذامى من خلال

كتابه (الخطيئة والتكفير) (فنيات تحول النص عن معناه الحقيقى إلى معناه المجازى) وعرفها وليد منير بأنها (عملية انتهاك منظم لقوانين اللغة العادية وسننها وإحلال التوازن محل التركيز على التجاور ونقل النص من مضمونه المعنوى إلى طاقته الإيقاعية))(١٤)

وهى عند توفيق الزيدى مؤسسة على خاصيتى التحول الدلالى والإيقاعى ومفهوم الإيقاع يمثل لديه الطاقة التى يتم بها خلق مكونات النص الأدبى وآليات الطاقة هنا هى كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم)) وهذا كلام قريب مما كان

يدعو إليه سيد قطب من موسيقى الأفكار والظلال والشعرية

عند كمال أبى ديب: ((تجسيد فى النص لشبكة من العلاقات التى تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع فى سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه فى السياق الذى نشأ فيه هذه العلاقات وفى حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يخول إلى فاعلية خلق للشعرية إلى مؤشر على وجودها))(١٥) وفى رأى آخر دفع أبوديب بمفهوم الشعرية إلى النقيض من كل خصائص التجانس والانسجام والتشابه والتقارب، مما يخلق المدهش أو حس التوتر أو حس الفجوة بين مكونات النص، ويتجسد

هذا التوتر فى جمة من التجليات وهى((المفاجأة- والتغاير- والتحدى- والتميز- والأسطرة)) وهذا بالطبع يعيدنا إلى مفهوم الشعرية لدى ((جون كوهين)) الذى يقر أبو ديب بكتابة كتابه قبل أن يطلع عليه وهى شهادة مجروحة ليس الوقت كافيا هنا لإقامة الدليل عليها،

والشعرية عند (جاكبسون) هى دراسة لسانية لوظيفة الشعر يتم بها تحويل أى فعل لفظى إلى أثر على وفق نسق من الأدوات التى تنجز هذا التحويل، وهى التى

تؤول أثر الشاعر من خلال موشور اللغة، وتتمسك بالوظيفة المهيمنة للشعر))(١٧) أما عند ((تودوروف)) فهى ((إطار من القوانين والقواعد التى تنتظم ولادة العمل الأدبى، ورأى ضرورة البحث عن هذه القوانين والمبادىء داخل الأدب نفسه، فعد الشعرية مقاربة مجردة وباطنة فى وقت واحد))، وعند ((جون كوهين)) (علم موضوعه الشعر الذى تطورت دلالة كلمته هذه فأصبحت تعنى : الإحساس الجمالى الخاص الناتج عن القصيدة، ثم استعملت توسعا فى كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس، وقد

أصبحت اليوم تحتوى شكلا خاصا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود، وعلى الرغم من وجود شعرية الأشياء، فإن الثابت هو كون الشعر الأداة الأكثر فعالية))(١٨).

ثم يؤسس كوهين هذا التصور وفق مبادئ جمالية متعددة : مستوى الصوت ومستوى الدلالة ومستوى التركيبى، والوظيفة، ومن واقع التصورات الجمالية السابقة لمفهوم الشعرية نجد أننا أمام مفاهيم للشعرية وليس مفهوما واحدا، وهذا راجع فيما نرى إلى طبيعة الخلفية الفلسفية والجمالية الكامنة وراء المصطلح، فثمة علاقة معقدة

متشابكة بين الشعرية وطبيعة الجهاز المعرفى الصادرة عنه شأن جميع تصورات العم والفكر، فالجهاز المعرفى للعصر شبكة من العلاقات المعرفية المتشابكة والمتفاعلة والتى تطبع جميع تصورات الفكر بطابعها فيما يعرف بالنسق المعرفى الذى يمثل الروح العلمى لهذا العصر دون سواه، ولنا أن نلحظ هذه التواشجات الجدلية بين جميع مرامى الفكر والشعر والنقد ضمن هذا النسق الكلى الواحد، ونستطيع أن نطبق هذا التصور لو رحنا نكشف عن أشكال الشعرية فى تراثنا النقدى والبلاغى العربى، فلا نستطيع أن نطابق بين شعرية البديع

عند أبى تمام وشعرية الاستقصاء التصويرى عن ابن الرومى مثلا، أو شعرية العمود الشعرى لدى القدماء و شعرية الأرابسك الشكلى فى الشعر المملوكى. إن جميع ذلك له علاقات تركيبية سياقية معقدة بطبيعة الأنظمة الفكرية والفلسفية والجمالية المهيمنة على العصر، وأنظمة العلاقات التشكيلية والتعبيرية الناجمة عنها.

وما يهمنا من العرض النقدى السابق لمفهوم الشعرية فى الخطاب النقدى المعاصر، هذا المكون المعرفى الجمالى التأسيسى الكامن فى معظم التصورات السابقة

للشعرية،ألا وهو التحول والتجاوز والتسامى ،أى الحرية فى معناها الفلسفى الواسع، سواء لدى النقاد العرب أو النقاد الغربيين، والذى تقع شعرية محمد أحمد العذب، فيما نرى فى العمق منه. فهى.

فيما نرى ومن واقع الإصغاء العميق إلى النص الشعرى لديه، ورصد اندفاعاته الخلاقة، وترك المجال له دون تدخل مصطلحى خارجى،ــ نراها شعرية ((التأسيس الجمالى والمعرفى للوجود)) ويجب أن نعى التأسيس هنا بمعناه الفلسفى الواسع، من حيث هو قدرة خلاقة على إدراك علاقات جديدة للذات والواقع والثقافة والوعى والتاريخ والعالم. وهو تأسيس يتسم بالقدرة على الرؤية النافذة، حيث لا

يكون الإبداع مجرد موهبة مبدعة بقدر ما يصير مقدرة جسورة على رؤية العالم رؤية مغايرة عن ذى قبل قادرة على إعادة تأسيسه من جديد،سواء على مستوى الفن أو على مستوى الحضارة والقدرة على الرؤية النافذة تعنى امتلاك الشعر لدى العذب علاقات جديدة للواقع والثقافة والذات والوعى قادرة على إعادة تنظيم عناصر المجال الذى يشكل جميع بنى هذه المفاهيم الوجودية الكبرى، بما ينقلها عن تصوراتها السابقة إلى تصورات معرفية

وجمالية جديدة ، تتسم بالفعالية والجوهرية والشمولية والجذرية، ونقصد بالجوهرية والجذرية هنا قدرة الشعر على خلق منطق جديد لرؤية الأشياء والأحياء والموجودات، ومنتوجات الوعى والثقافة، فى إطار جمالى موضوعى جديد.

فمن واقع قراءة النص الشعرى لديه، وتمكين هذا النص من إبداء حريته الخاصة، وذلك بالإصغاء النقدى الدقيق له، و(منهجية الإصغاء الموضوعى للنص) تساعدنا اكثر من غيرها على التمكن من قدرة الإصغاء إلى النص الأدبى من خلال جماليات النص فى ذاته بعيدا عن التسلط الاصطلاحى النقدى عليه، هذا الاصطلاح الذى يوجه الإبداع أكثر مما يوجهه الإبداع نفسه،إيمانا منا بأن التراكم فى المصطلح والمنهجية يقود إلى السبات لا إلى التفتح

كما هو شائع فى الحقل النقدى المعاصر، وهذا التراكم الفكرى الباهظ ل لا يفجر المنسى ولا المكبوت، ولا غير المرئى المتخفى فى غلائل الواقع المحيط بنا، بقدر ما يجبرنا التراكم نفسه على الانخراط فى لعبة التكرار التنظيرى الذى يخلق جدلا لفظيا خطابيا وليس وجوديا نابعا من مادة الواقع والتاريخ نفسه.

إن كثرة التنظير تضمر الأصالة ولأمر ما كان شعرنا الجاهلى آصل ألوان الشعر فى تراثنا الشعرى التليد ودون الدخول فى تفاصيل نقدية كثيرة نريد هنا أن نلفت النظر النقدى إلى خصوصية (مفهوم شعرية التأسيس) لدى محمد أحمد العذب، وشعرية التأسيس عند محمد أحمد العذب تمثل - وكما تجلت فى لنص الشعرى لديه محاولة جمالية ومعرفية مستميتة من الشاعر فى أن يقيم على الأرض على نحو شعرى، وذلك على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية إنه يؤسس للغة جديدة وهى بطبيعتها تؤسس لوجود جديد فى كافة أشكال الحياة المحيطة بالشاعر،فالشاعر يرفض التلاشى والتشيؤ والابتذال اليومى الفج كما يرفض الوجود بالمعنى الاجتماعى السائد فى حياة أشبه بحياة القطيع، إنه يعيد تأسيس الوعى الإنسانى واللغوى من جديد، بما يفكك كافة أنماط السلوكيات والتصورات

والعلاقات اليومية التى تصنع وجودنا اليومى المعتاد، وكأن ما يجرى لنا من حولنا، هو الحقيقة الوحيدة دون سواه، إن هذه الشعرية تعيد طرح الأسئلة المصيرية الكبرى:حول حقيقة الاجتماعى والطبيعى والثقافى والبدائى.

فلا ترى الاجتماعى اليومى هو الطبيعى الوحيد، بل تراه محكوما وبصورة من الصور على نحو موغل فى التخفى والتستر والمراوغة عبر رؤية ثقافية للوجود تتحرك داخل شبكة من التأسيس الاجتماعى الرمزى العام، فتكون كافة صور الحياة المحيطة بنا تابعة لها، بوعى وبدون وعى،على المستوى الذاتى والوقعى،والحضارى والاجتماعى وكافة أنساقنا تصوراتنا عن الحياة.

إن الشاعر يعيد إلينا ديناميكيات الأسباب الأولى فى عفويتها الطازجة بعيدًا عما تأسس من قبل،((فليس أن تكون الحقائق موجودة(مشخصة) هو المهم، إنما أن نبتدئ حالة لانحددها ابتداء، ولانتركها نهبا لمستقبل نفترضه ابتداء، هذا هو المهم، أن تطبع إبداعك يعنى أن يكون خارج الشروط المطلوبة والأطر المنهجية التنفيذية(الأصيلة) المزدحمة بمشاعر وعواطف التاريخ، يعنى أن تكون هنا أيضا وليس هناك فقط، ولأن حاجاتك لاتعطى حاجاتى مداها الشامل(الكونى) فحرى بى أن أهرع لحاجات أخرى، باعتبارها ماهية ومعيارا أيضا،

لعدة إشباعات أمارسها، وأشتق منها نتائج لاحقة تغنى مشروعى الكتابى))(٢٠)، ولربما يرى البعض أن هذا التصور الذى نقدمه فى وصف شعرية محمد أحمد العذب، أمر يمارسه جميع الشعراء، ولكن نحب أن نوجه نظر القارئ الكريم بأن المعول فى الأمر على الممارسة النصية وليس على الاصطلاح النقدى الذى لامشاحة فيه، فما يميز محمد أحمد العذب هذا الوعى الشعرى العميق، بجوهر الشعر وطبيعته ومهمته، من خلال النص الشعرى ذاته بعيدا عن المصطلح النقدى،أو فى منطقة جمالية تقع فيما وراء المصطلح، وعلى الرغم من الدراسات النقدية الجادة التى تكشف عن الوعى النقدى الأصيل والمبكر لدى الشاعر،يتجلى هذا فيما كتبه الشاعر من دراسات نقدية من قبل، مثل دراسته الرائدة عن (ظواهر التمرد فى الشعر العربى المعاصر).

وقد كانت فى الأصل أطروحته للدكتوراه، ودراسته الجادة فى مجلة الهلال عن(التجربة الشعرية: حوار حول مضمونها النقدى)(٢٠)، ودراسته العميقة التى نشرها مؤخرا فى ذات المجلة حول ((العقاد بين سيد قطب وزكى نجيب محمود))(٢١)، ناهيك عن دراساته الأصيلة فى مجالات أخرى ، خاصة المجال الإسلامى التى تفصح عن حس

جمالى وحضارى مؤسس لمعظم التصورات الفكرية والشعورية الأصيلة المكونة لبنية الحضارة العربية الإسلامية، لكن يبقى التأسيس الجاد لشعرية الشعر لدى الشاعر نابعة من تكوينات النص الشعرى ذاته، بوصفه بنية جمالية مستقلة، قادرة على (الانبناء اللغوى والتعضون الجمالى الداخلى) من جهة، والترامى الجدلى من بنية النص نفسه، إلى كافة أنظمة العلاقات السياسية والاجتماعية والحضارية المحيطة به من جهة أخرى.

شعرية محمد أحمد العذب فى الخطاب النقدى المعاصر

يرى الدكتور يوسف نوفل أن الجديد فى شعرية محمد أحمد العذب ينحصر فى هذه ((التنويعات الدرامية التى تقوم بهندسة شعرية على غرار الهندسة الوراثية، إذ تقوم بتخليق نوع ثالث يدمج بين ما هو غنائىـ وشعرنا العربى كله غنائى، وما هو درامى، يسميه(الغنا درامى) وفيه تتحرك القصيدة الغنائية تحركا عضويا دراميا متضمنة فقرات تربط بين موقف وموقف، ومشهد آخر بديلا عما يضعه المسرحى من وصف للمشهد أو المكان أو الزمان أو العناصر المصاحبة للعرض بطريقة نثرية، هنا يقوم الشعر الغنائى نفسه بهذه الأوصاف والتحديدات حتى لايكسر حركة (الشعرية) فى الحوار الشعرى، وحتى لايبدو الواصف دخيلا غريبا عن

النسيج الشعرى، وهذه المحاولة ـ فوق كونها تطوع الشعر الغنائى لتحمل شحنات الشعر الدرامى ـ فإنها تسهم فى حل المأزق الذى يعترض طريق الشعر العربي، والذى جعل البعض يردد مقولة: (نحن فى زمن أو عصر الرواية)٠٠٠ إن كثيرا من الشعراء يضمنون قصائدهم الغنائية جملا قصارا اعتراضية أو تهميشية أو تفسيرية لكنها فى النهاية جمل عابرة لاترتبط بموقف (قصدى) ولا تهدف إلى موقف كلى أما التجربة الجديدة عند محمد أحمد العذب، فهى حوار شعرى يقوم على السطر الشعرى، محطما الحد الفاصل بين القصيدة والدراما))(٢٢).

ونحن لا نسلم للدكتور نوفل فيما ارتآه مكمنا للشعرية لدى محمد أحمد العذب، فما ارتآه الناقد نراه لدى كل شاعر جاد أصيل قادر على الجمع بين موهبتى البناء والتشكيل، وقد أبان صلاح عبد الصبور فى منتصف القرن الماضى ـ وقد كان سباقا لمعظم النقاد فى ذلك ـ عن تصورات عديدة للبناء الدرامى فى الخطاب الشعرى المعاصر فى كتابه المهم (حياتى فى الشعر)،

وقد ثنت الشاعرة الناقدة نازك الملائكة فى كتابها((الشعرى العربى المعاصر)) فأبانت عن أشكال بناء القصيدة فى الشعر المعاصر، ثم تابع معظم النقاد فحص الأشكال البنائية والدرمية فى بنية الشعر العبلى المعاصر،نرى هذا لدى الدكتور عز الدين اسماعيل فى دراسة أنماط البناء الدرامى فى الشعر العربى المعاصر فى كتابه ((الشعر العربى المعاصر:ظواهره وقضاياه المعنوية))،وكمال خير بك فى كتابه الجاد عن(حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر) فقدم تصورات عدة عن صور البناء الدرامى فى الخطاب الشعرى المعاصر، وقد جاء من بعده الدكتور عز الدين إسماعيل فقدم بعض التصورات الجادة عن بعض البنى الدرامية فى الشعر العربى المعاصر، وقد أوسع القصيدة الدرامية بحثا، ثم جاء أخيرا الدكتور على عشرى زايد فى كتابه الهام(عن بناء القصيدة العربية المعاصرة) فقدم تصورات جديدة عن إفادة فن الشعر من الفنون الحديثة الأخرى مثل فن السينما، والفنون التشكيلية فيما يعرف بتراسل الفنون أو تصاديها فى البناء الشعرى للنص، وتأتى أخيرًا دراسة هامة للغاية للباحث(على حوم) وقد نال عليها جائزة الشارقة للإبداع النقدى وهى بعنوان(أدوات جديدة فى التعبير الشعرى المعاصر))(٢٣)، وقد رصد الباحث فيها

جميع الأدوات الفنية المتصادية فى بنية الشعر من عوالم الفنون الأخرى، كالرواية والمسرحية والتكنيك السينمائى كالمونتاج والسيناريو، فإذا تركنا الخطاب الشعرى المعاصر ويممنا شطر شعرنا القديم، فلا نبالغ إذا قلنا أن لدينا فى تراثنا الشعرى القديم قصائد غنائية كثيرة قد بنيت بناء دراميا موفقا على الرغم من غنائية هذا الشعر، نرى هذا لدى النابغة الذبيانى وامرئ القيس، ناهيك عن شعراء العصور اللاحقة، فالقول بشعرية (تدريم القصيدة الغنائية)) على أنه قول جديد لدى محمد أحمد العذب، فيه الكثير من المبالغة، كما فيه إخلال بكيفية تصور الجديد المبتكر فى شعرية الشاعر

فكيف نقول على نمط بنائى مألوف فى النص الشعرى المعاصر لدى الشعراء جميعهم منذ نصف قرن بأنه جديد؟!! حتى لو قدم الشاعر العذب ـ وقد قدم بالفعل ـ نماذج موفقة حقا فى هذا الطراز من ألوان بنية النص، والذى أطلق عليه الدكتور نوفل(الغنا درامى) فلا يعنى أنه الشاعر الوحيد الذى قدم هذا النمط البنائى الموفق للنص(الغنا درامى) فى المشهد الشعرى المعاصر.

إننا لو تأملنا فى حدود الوعى النقدى المعاصر بالنص الشعرى،هالنا هذا الهدر النقدى الفادح لخصوصيات الإبداع،

وأسرار المغامرات التشكيلية للنصوص وتغليب المصطلح النقدى على المصطلح الإبداعى، بما ينفى هذا الجدل المحتدم بين تصوراتنا المسبقة عن النوع ،وقدرة الإبداع على خلخلة هذه التصورات، بما يعيد تأسيسها من جديد. وإذا أردنا أن نرى شعرية محمد احمد العذب حقا ، فعلينا أن نترك الجهد النقدى المكين الذى قدم به ديوانه((الخروج على سلطة السائد)) علينا أن نوغل فى نصه الشعرى ذاته، كاشفين عن مرامى الأشكال الجمالية الجديدة فيه، وهى عديدة مكتنزة،وربما كان مفيدا أن نعرض هنا أولا للتصورات النقدية للشاعر نفسه، بخصوص إبداعه لهذا الغناء الشعرى الجديد الذى أطلق عليه((الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية): محاولة لتخليق نوع جديد). يقول الشاعر فى مقدمة ديوانه((العمل الغنادرامى نوع من العدوان الجميل على قداسة النوع وبقائه، بهدف تخليق نوع ثالث من دمج ماهو غنائى بما هو درامى، فيحقق بذلك للعمل الغنائى الاحتفاظ بشخصيته' ويتيح للعمل الدرامى الالتزام بجوهره، ويحقق من خلال زواجهما هذا الوليد النجيب

ومن ثم يضمن للفصائل الشعرية بقاءها النوعى نسبيا على الأقل، فيبقى الغنا وتبقى الدراما،ولكن على نحو مخلط إذا شئنا ان نقول يمكن من خلاله أن نصل إلى نوع ثالث هو ما نسميه بالعمل ((الغنا درامى)) وهو نحت يشير إلى صميمية الغناء وصميمية الدراما، فى مثل هذا المزج الجديد، على أن مصطلح (الشعرى) يظل إطارا يندرج تحته الغنائى والملحمى والقصصى، والجديد فى هذه المحاولة الرائدة فيما أظن، أن هذه القصيدة هنا تعمل من خلال التدامج العضوى بين الغنا والدراما الشعريين، وتحافظ على(شعرية) النص بكامله، حتى فى الفقرات الرابطة بين موقف وموقف، ومشهد ومشهد، تلك الفقرات التى كانت تصاغ نثرًا قبل هذه المحاولة، سواء فى الغنا أو الدراما، فتميت اللحظة الشعرية فى العمل ولو إلى حين، وكانت هذه المقدمات النثرية، أو التعقيبات النثرية، أو وصف المشهد أو المسرح، أو الصالة، أو الإطار الطبيعى والإنسانى، النثرى، او حتى عمل الكورس تتبدى رقعا ملحقة بنسيج العمل الشعرى، فجاءت هذه المغامرة التى نجترحها فى كتابة التنويعات الغنادرامية لتصحيح هذا الخلل، وتمحيض النص الشعرى بكامله للشعر، سياقا

وتقديما وتعقيبا ووصفا وغناءا، والفرق بين مثل هذه المحاولة والقصائد الغنائية الصرف، أن مساحة الفعل هنا أرحب، وإمكان الجدل أعمق وأعرض،وتعدد الأصوات

اكثف، وتجييش الحركة فى النص اوسع وأشمل، وتجسيد الموقف أصدق وأقرب، إلى آخر هذه المتتاليات التى تجعل من النص الغنادرامى بهذا المعنى خروجا من ضائقة النص الغنائى، لأن مجمل الصيحات النقدية للأسف تتعالى مطالبة بضرورة الخروج من القصيدة الغنائية إلى العمل المسرحى كشرط لحل أزمة الشعر الغنائى.

وهنا نلاحظ ان نوعا يمكن ان يلغى نوعا آخر بلا طائل كبير، أو قل بتضحية باهظة))(٢٤)،إن الشاعر هنا يركز بصورة أساسية على نقطتين غابتا عن معظم تصورات النقاد الذين تأولوا التجديد فى ديوانه أولاهما تتمثل فى التركيز على هذا الحس الجدلى الخصيب الذى تديره القصيدة من داخل بنيتها الجمالية الخاصة بها، أو قل من داخل حدها الجمالى النوعى وبين مختلف الحدود الجمالية الأخرى لكافة ألوان الفنون المتعالقة معها.

والنقطة الثانية تتمثل فى حرص الشاعر على أن يمارس تجريبه المبدع من داخل حدود النوع الجمالى ذاته بما يوسع من جدارته الإبداعية، ومغامراته الجمالية من جهة، دون تلاشى حدوده الخاصة به والذوبان فى حد جمالى آخر من جهة ثانية، وبهذا التجريب الأصيل يرينا الشعر التنوع فى الوحدة والوحدة فى التنوع، فالشعر يوسع هنا من حده

الجمالى ولايلغيه، إنه يمارس الهدم الحيوى المنظم، وليس الانتهاك المحطم، إنه يهدم ليبنى، ويشذر ليكون، ويمارس الجنون المبدع فى محاولة أصيلة لإعادة بناء العقل، حيث يعيد الشعر خلق معياريته الخاصة به من داخل الجدليات الجمالية للممارسة الإبداعية نفسها، مستبدلا معيارية التجريب المسبقة، بتجريب معيار الإبداع ذاته، النابع من رحم الجمال الكلى المتشعب ، القادر على الأندياح فى رحابة التقنيات التشكيلية المتعددة للفنون المختلفة خالقا شكله الجمالى من خلال تجريب المعيار من داخل الممارسة الجمالية نفسها مواجها به فوضى اللاشكل واللاعضوية من جهة، ومبدعا شكله العضوى الصارم المرن من جهة ثانية، فالعمل الغنا درامى لدى الشاعر قد

يجتزىء من الشكل المسرحى بالحوار وقد يجتزىء بالمنولوج الداخلى، وقد يجتزىء بتجادل المشاهد، وقد يجتزىء من خلال التجريد أو من خلال التجسيد، أو منهما معا.

ولكنه فى كل الأحوال يكتفى بتخصيب ذاته من داخل حده الجمالى الخاص به إن النص ينفتح على جميع الآليات الشعرية والمسرحية والقصصية والروائية والسينمائية والملحمية، ولكنه يظل نصا شعريا غنائيا فى المقام الأول

غير فاقد لحدوده الجمالية الخاصة به، مما يتيح له ((حرية تعددية متوازنة)) من جهة، واستقلالية جمالية ذاتية من جهة ثانية، فالتنويع الغنادرامى يتقصد ذاته فى المقام الأول، يبدأ وهو يعنى وجوده الخاص، وينتهى حيث تنتهى آخر نقطة حبر فى كتابته، ليس جزءا من نص مسرحى، وليس بعضا من أوبرا شعرية، وليس صوت كورالات فى احتفالية شعرية شاملة.

إن الشعرية هنا تتجاوز وهم الواحدية لتدخل فى رحاب التعددية، وتتخلى عن الوعى الخطى التعاقبى لتتخلق فى رحاب وعى التزامن والتداخل البينى التشعبى، لم يعد الشعر عند العذب بنية عناصر لغوية ومجازية وإيقاعية متجاورة،بل صار منظومات عوالم لسانية متداخلة

متجادلة،انتقل النص من غنائية الدراما إلى دراما الغناء وهناك فوارق حاسمة بين المصطلحين، أفاد النص الشعرى من ثورة المعلوماتية، وتعقيدات بنى الاتصال، وتشعبات التكنولوجيا الذكية،إن طرح الشاعر للتجديد فى ديوانه بهذه الصورة العميقة المعقدة، يتجاوز الوعى القاصر لدى بعض النقاد۔ كما رأينا من قبل لدى حامد أبو أحمدت ومحمد إبراهيم ابو سنة، ويوسف نوفل ۔ فى رؤيتهم للتجديد لدى محمد احمد العذب على أنه تطويع القصيدة للدراما أو توظيف الحس القصصى فى النص، او الحوار المسرحى ضمن ممكنات القصيدة، إن

الأمر يتجاوز هذا التصور النقدى الفقير للغاية، لقد آثر النقاد اعتساف المصطلح النقدى لحرية الإبداع، ولم ينصتوا أو قل لم يصغوا جيدا للعوالم المبتكرة المكتنزة هناك فى صمت الإبداع.

إن الشاعر محمد أحمد العذب استطاع بحق أن يقضى على المقولة النقدية الرائجة والزائفة التى تقول بانتهاء عصر الشعر، وسيطرة دنيا الرواية، لقد كشف الشعر والشاعر أن الأمر فى حقيقته على غير هذا، إذ يرجع فى أسبابه الجادة إلى نضوب المواهب القادرة على الخلق والتجديد من جهة، وقلة مؤونة الشعراء من السيطرة

الأصيلة على الموروث النقدى والبلاغى والأسلوبى السابق عليهم من جهة ثانية، وسيطرت ثلة من النقاد الضعفة عديمى المواهب الذين روجوا لأنصاف المواهب، ولأيدلوجيا التسلط النقدى فى الخطاب النقدى العربى المعاصر من جهة ثالثة، وسيطرت ثلة أخرى من النقاد التعليميين الجادين فى الحفظ والاستظهار،استظهار المصطلحات النقدية فى ثوبها الغربى منفصلة عن شروطها الحضارية والمادية الغربية فى بلادها من جهة، واغترابها عن شروط واقعنا الجمالى والمعرفى العربى من جهة أخرى، مما يجعل من الإبداع موجودا خاويا

جافا كئيبا يمارس ذاته العقيمة خارج حدود الزمان والمكان، ثم بدأ هؤلاء النقاد الميكانيكيون يحابون أولياءهم من الشعراء العجزة فنيا، الواصلين سياسيا، المتمكنين اجتماعيا،مما أدى إلى أفول شمس الشعر فى سمائهم المعتمة، لكن للشعر خارج حدود هؤلاء النقاد المدرسيين ولا أستثنى بعض الكبار منهم أو الذين صنفوا كبارا وهم من المعروفين فى مصر والعالم العربى كله،، وخارج ضيق هؤلاء النقاد المدرسيين الحفظة وإخوانهم من الشعراء الاستهلاكيين الاستحلابيين ـ شأن آخر تماما، ويكفى أن نلقى نظرة نقدية جادة على الأصوات الشعرية

الأصيلة فى المشهد الشعرى العربى المعاصر، وما تعانيه هذه الأصوات من تهميش مقصود رسميا، أما صغار السن لا القمية بالطبع ـ من الجادين فقد قوبلوا بالعتمة الإعلامية الأسطورية، وأصيبوا بالعجز اللزج أمام سدنة النشر أصحاب الوقار الزائف، الذين يدافعون عن كعبة وهمية للشعر.

هنا تكمن محنة محمد أحمد العذب أو محمد عفيفى مطر أو علاء عبد الهادى وقرشى دندراوى، وغيرهم من الشعراء الجادين وهم على قلتهم العددية فى الخطاب الشعرى والنقدى على السواء، كثرة باذخة بقاماتهم الشعرية البهية. كما يلفت انتباهنا لدى الشاعر هذا التركيز المستمر على النقطتين

السابقتين اللتين عرضنا لهما آنفا، بخصوص تجديده النوعى فى النص، ونضيف هنا اهتمام الشاعر بمصطلحات مثل:(التدامج العضوى بين الغناء والدراما الشعريين ـ الكل الصاهر الذى يمنح التنويع الغنادرامى خصوصيته التى ليست هى بالتأكيد المسرح بطقوسه، وشعائره، وليست هى الغناء بإفضاءاته وواحدية الصوت فيه))(٢٥).

إن التجديد النوعى لدى محمد أحمد العذب يتجاوز التجاور الميكانيكى المتلكىء بين العناصر الفنية المتجاورة فى بنية النص،إلى التدامج الحى الخلاق بينها،وهنا يطرح الشعر مأزقا كبيرا من مآزق التجديد فى الخطاب الشعرى المعاصر، يتمثل فى مدى قدرة النص على مجاوزة التجريب الوهمى إلى التجريب المبدع الخلاق، فإذا كانت اللغة الشعرية فالنص الأدبى تحقق شعريتها من خلال الخروج المنظم على كافة السنن التى تحكم النسق اللغوى المعيارى، بما يعيد تأسيس اللغة من جديد وفق رؤى الشعر، فإن التجريب ـ وهو مستوى متطور للغاية من مستويات الشعرية ـ يعد أيضا ممارسة خلاقة على نفس المنوال، إذ يخرج الشعر هذه المرة على كافة القواعد النقدية النسقية التى تحكم حدود النوع الأدبى الذى ينتمى إليه، ولكنه يخرج علي القواعد من داخلها أيضا، فلايحطمها تحطيما فيسقط فى حدود

التجريب الوهمى الذى يمارس تجربته خارج القواعد والأنساق والرؤى السابقة، أو يزيل حدوده الجمالية الخاصة بحده الجمالى النوعى، ليدخل في حدود جنس آخر، وفرق كبير بين خروج أصيل، وخروج دخيل زائف.

فهناك تجريب يتم ويستمر تحت ضغوط تحولات الحياة، و تنامى تقاليد الجمال الجديدة وتجريب يتم وفق جواهز تصورية قبلية تصلح كبدائل عقلانية مسبقة، وهذا التجريب فيما نرى ضرره أكثر من نفعه ،بل تعد ولادته غير شرعية، فلم يتناسل من رحم الحياة، أورحم التقاليد الجمالية المستبصرة بواقعها ومستقبلها فى آن.ومن أجل فك الخيوط المعرفية المتداخلة المشتبكة على غير نظام فى بنية مصطلح التجريب، ومن أجل التفريق بين تجديد تجريبى أصيل ، وآخر قائم على الوهم والتحطيم، قدمنا دراسة سابقة لنا بكلية الآداب جامعة القاهرة عن نظرية التجريب فى الخطاب النقدى المعاصر، ولكننا سوف نكتفى هنا برأى الدكتور يحى الرخاوى فى وجوب التفريق بين مصطلحات قد تبدو متشابهة ومتقاربة: يجب

أن نفرق بدقة حاسمة بين :التجريب واللعب والعبث والتهريج، فلكل مصطلح من هذه المصطلحات بنيته المعرفية والشعورية الخاصة به.((فالعبث ليس لعبا خياليا حرا،بل هو اصطناع لعب خبيث،يدعى الحريةوهويتعمد

إفساد أى منظومة سابقة، حتى لو كانت تمثل حرية وتجددا وطزاجة، أما اللعب فهو نشاط حر يمارس لذاته،لكن اللعب ليس إبداعا فى ذاته، وإن كان يعتبر موازيا للإبداع إذ يحافظ عل المرونة وطلاقة المسار،أما التجريب فهو ليس أيا من هذا ولا ذاك فهو نشاط حر حرية متوسطة،ولكنه لا ينشط لذاته بذاته، وإنما لما يحاول تحقيقه،كذلك فهو يتناثر فى محاولة ضامة،وإن لم تكتمل عادة،بمعنى أن التجريب هو محاولة لعب مبدئية لا تنتهى عند اللعب بل تأمل أن يتخلق منها الجديد الأصيل،وكذلك فإن التجريب هو مغامرة تفكيك مثل الجنون لكنه جنون فى تناثر محسوب، ينوى من البداية أن يتجمع سواء نجح أم فشل))(٢٦).

وهذا يعنى أن التجديد التجريبى القائم على المرونة، والطلاقة،والأصالة والحرية يحاور الأصول الجمالية والمعرفية السابقة عليه محاورة كيفية نوعية خلاقة باستمرار، بما يدفع بتيتها التركيبية إلى الأمام، مجددا

بنيتها الكلية تجديدا جذريا، إنه ممارسة خلاقة للتشذير من أجل إعادة التكوين، واشتعال للجنون من اجل إعادة بناء العقل، التجريب الأصيل لعب محسوب، وحرية موزونة، وهدم بانى، وجنون عاقل غير مطلق فى السديم أوالفوضى، أما التجريب القائم على الفوضى والعبث والتحطيم واللعب لذاته

فهو تجريب صغار المبدعين غير القادرين على تمثل دفق التقاليد الجمالية والمعرفية واللغوية والبلاغية والأسلوبية السابقة من جهة،وتمثل الدفق الهادر للحياة من جهة أخرى، دفعا لهما تجاه مثال جمالى جديد، وقد عانينا من تجريب الصغار كثيرا فى المشهد الشعرى العربى المعاصر، ـ وسوف أرجىء ذلك فى دراسة أخرى اود أن انتهى منها قريبا ـ لكن ما يهمنا هنا اهتمام الشاعر محمد أحمد العذب بما أسماه التدامج الحى أو الكل الصاهر للحدود النوعية للفنون، بما يضمن مرونة حدود النوع الأدبى من جهة، والقدرة على الخروج على هذه الحدود من جهة أخرى، يقول الشاعر((إن دعوتنا إلى الغنادرامية تبقى على النوع الغنائى ولكنها تعمد إلى تطويره وتخصيبه وتهجينه، حتى يمتلك إمكانات أرحب واعمق، وحتى يشتبك مع التطور فى جدل مفيد، ولابد أن

نشير إلى صعوبة كتابة هذا اللون من الشعر. إن التنويع الغنادرامى يضمن القص أو الحوار داخل بنية النص، ولكن إلى جوار التصميم الدرامى الدامج للقص والحوار والمشاهد والصراع والعقدة والتنوير والمكان والزمان والشخوص والنقلات المشعرة إن مزج الدرامى بالغنائى يعطى العمل الشعرى جسدا ويمنحه صلابة عضوية.

وفى نفس الوقت يدغدغ صلابته بعفوية الغناء وطراوته، ومن ثم يلوح التنويع الغنادرامى خروجا من نفق الغناء الرخو من جهة، وأيضا من حتميات الدراما المتصلبة من جهة اخرى، إن مزج الغنائى بالدرامى يتيح انواعا من حركة التضمين التاريخى والمعرفة الفكرية، والتهويل الأسطورى، والتناص الشعرى الفلسفى، دون ان يخل ذلك بطبيعة الغناء،...وأيضا يتيح المزج بين الغنائى والدرامى تعدد الأصوات وتوظيف الأشياء والأمكنة والأزمنة، وإضافة أبنية التعليق والتمهيد إلى جسد النص، وتدخل الراوى الشاعر، واللعب على وتر التحويل من الواقعى إلى الجمالى ومن الجمالى إلى الواقعى، فيوفر كل ذلك مساحة للنص الغنادرامى، تجدد هواءه وتستولده نوعا جديدا وقد يشكل التنويع الغنادرامى مأزقا اصطلاحيا إن

لم نقل مأزقا نقديا كاملا، مع إمكانية تجاوز مثل هذا المأزق الاصطلاحى والنقدى حين نفطن إلى أن للأنواع الأدبية سلالات ينبغى استقصاؤها من خلال النصوص وليس من خلال يبوسة النظرية الأجناسية الأرسطية المتواترة))(٢٧)، والحقيقة أن أرسطو لم يخلق يبوسة جامدة فى النظرية الأدبية على الاطلاق كما تصور العذب،إنما خلقها النقاد الذين جاؤا من بعده، وفسروه كما وهموا وزعموا، فأرسطو نفسه لم يوجد قبل سوفوكليس، أو اسخيلوس، أويوربيدس أو هوميروس،

وإنما جاء أرسطو بعدهم ثم قرأ أعمالهم، وتذوقها، ونظرا لعقليته الفلسفية الكلية، أحب أن يجرد المقولات النظرية الجمالية الكلية المستنبطة من داخل الممارسات الجمالية الداخلية لهذه الأعمال الإبداعية، إن أرسطو قد وصَّف أشكالا جمالية ولم يقرر قواعد تصنيفية ملزمة، إن الإبداع كان أسبق من النظرية، ولم تكن تصورات أرسطو مجرد فئات للتصنيف

كما ارتأى ((جوناثان كللر)) بل كانت مجموعة من التوقعات والمعايير التى تساعد القارى على معرفة الوظائف المختلفة للعناصر المكونة للنص، وكان أرسطو

وهوراس يفرقان بدقة بين صرامة الحدود النوعية للجنس الأدبى، ووجوب عدم ذوبانها في الأنواع الأدبية الأخرى، وبين حرية الإبداع ومرونته، وقدرته على المغامرة بين حدود الأنواع الأدبية المتعددة، ولم يكن اعتبار الحكم على الأعمال الأدبية بقوانين النوع إلا شكلا من أشكال التسلط الاصطلاحى مارسه أهل القرون المتأخرة، بعد أن ترسخ المصطلح النقدى وتراكم وأصابه ما أصاب معظم صور الثقافة من تغليب التجريدى على التجسيدى والعقلانى على الروحى، والثابت على المتغير، والأحادى على المتعدد،إن الإبداع كان سباقا على النظرية فى جميع أحواله، ولم تكن الأعمال الأدبية الأصيلة فى يوم من الأيام خاضعة خضوع إذعان للمصطلح النقدى، تأخذ مشورته

العقلية و تترسم قوالبه المحدوده، قبل أن ينطلق خيالها، بل كانت تخضع للمصطلح النقدى خضوع حرية،فهى تحتويه وتعتلى عليه فى آن، وكما يثبت علم الحياة والهندسة الوراثية أكذوبة النقاء الصافى للأنساب، كذلك تثبت الأعمال الأدبية الأصيلة أكذوبة النقاء المطلق لحدود الأنواع الأدبية، فلا نستطيع مثلا أن نُحِدَّ المعرى أو المتنبى أو شكسبير أوملتون، بحدود جنس أدبى محدد، وكأن

الإبداع معروف آنفا ضمن المصطلح النقدى السابق عليه، وإلاّ لما كانت هناك حاجة لمعاناة الخلق والتجديد يقول المتنبى:

لولا الشجاعة ساد الناس
كلهم   الجود يفقر والإقـــدام قتال

إن الإقدام القتال هو روح الحياة نفسها،ومهما حاول الكتاب والمبدعون أن يحوزوا التقاليد الجمالية السابقة حيازة امتلاك لاحيازة كينونة، فلن يشقوا قنوات جديدة للوعى الجمالى والمعرفى معا،إن شرط الحرية أحد الشروط الأساسية فى تأسيس المعرفة، وسيظل دائما هذا الفارق الحاسم بين ثقافة النص الأدبى وثقافة النص النقدى والفلسفى والعلمى والمنطقى،ولعل المعالجة النقدية التطبيقية المفتوحة للأعمال

الأدبية الكبيرة تبين عن عور المصطلح النقدى الذى يزعم صرامة حدود الأنواع الأدبية، أونقاء تقاليدها الجمالية، أو حتى نقاء نوعها الأدبى الخاص.فقضية التجنيس اليوم معرضة أكثر من ى وقت مضى لتهديد جذرى فى مضمونها وشكلها معا، وقبل أن نعرض لصور هذا النقد نعرض هنا لرؤية الدكتور حسام الخطيب فلى قضية

التجنيس وذلك فى قوله : ((أعتقد ان مسألة (التجنيس) نفسها معروضة اليوم لإعادة النظر، وأن تحطيم الحواجز بين القصة القصيرة والمقطوعة الشعرية مثلا، ودخول الحكاية والتاريخ فى الشعر،وجنوح الرواية إلى الاستبطان النفسانى وإلى مايمكن أن يسمى لغة الشعر مثلا، ثم ترجرج السيرة الذاتية (الأتواجرافيا) بين الواقعية والخيال الروائى، وكثيرا من المظاهر المماثلة،كل ذلك يوحى ببدء إعادة النظر فى الأجناس الدبية، ولاأستبعد بل أتوقع بزوغ أجناس أدبية جديدة،مثلما انبثقت رواية الخيال العلمى والقصة القصيرة جدًا، والخبر عند(بورخيس مثلا) ولكن من المبكر الحديث عن ذلك حتى فى الغرب))(٢٨)، والحقيقة أن قضية التجنيس فى الآداب ليست وحدها هى المعرضة اليوم للخطر كما يتصور حسام الخطيب،بل بنية نظرية المعرفة نفسها فى

تصور الأشياء والكائنات والعالم المحيط بنا من كل جانب،لقد تهدمت التصورات الإنسانية السائدة فى الوعى العلمى المعاصر لإدراك العالم

والواقع وجوهر الذات وحدود الحقيقة،ثمة انهيار فى كل شىء وكل ما هو صلب يذوب فى الهواء، وكل ما هو

بسبيله إلى التماسك والتصالب يعود مفككا من جديد، صار العالم والوعى أشبه بسحابة تنحل إذ تنعقد، وتنعقد إذ تنحل، فى ذات الوقت، صار العقل والوعى وطرقنا فى الإدراك، وتصوراتنا فى التحليل والاستنباط والتركيب صار جميع ذلك عائما فى بحيرات سائلة غير متماسكة تبدو فيها المعرفة تارة فى طفو وتارة فى انطفاء،وقد وقع الأدب نفسه والقضايا المتعلقة به والمكونة لحده العلمى الجمالى الخاص به فى العمق من هذا الترجرج الكلى،بل هذا التجنيس النوعى الجديد الذى رأى الدكتور حسام الخطيب انه من المبكر جدًا الحديث عنه فى الغرب، قد صار اليوم أمرا واقعا فى كثير من ألوان الأدب المستجدة، بل إن الكثير الذى كان يعد من قبيل الخيال العلمى قد صار اليوم يمثل الأجندة العلمية الواقعية والتى يتعامل معها العلماء والشعراء على انها الأمر الواقع الطبيعى،ودون الدخول فى تفاصيل ذلك حتى لايطول بنا المقام نشير فقط إلى بزوغ مايسمى بالنص التعددى الإلكترونى فى الوسائط

التكنولوجية المستحدثة،فعندما طرح الناس على الناقد((إمبرتو إيكو)) سؤال ما إذا كان ثمة تنافس يقارب الحرب بين المرئى والمكتوب ،افتر ثغر الكاتب الإيطالى عن ابتسامة لاتخلو من دلالة، واعتبر أن مجرد التفكير فى مثل هذا المنطق مضيعة للوقت ((لأن الحديث عن الحرب بين المرئى والمكتوب يبدو لى أمرا تجاوزته الأحداث كليا،بل يجب على العكس تحليل التكامل القائم بين الاثنين وهو قوى ومتواصل))(٢٩)، لقد انتقل غناء الشعراء من حداء الإبل والنياق وركوب الفرس لقطع الفيافى المنفصلة،والأزمنة المتقطعة، والحنين إلى الشيح والقيصوم فى البيد المترامية المجهولة، انتقل الإنسان من اتساع الصحراء إلى اتساع الفضاء،أو قل صار يتغنى أخيرا بصحراء جديدة لامتناهية،نقلها من الأرض إلى الفضاءات المترامية

فبعد أن اعتسف الشعر كثيرا صحراء الأرض، انتقل الخيال من ركوب النياق إلى ركوب البخار الطائر، والقطارات الخاطفة، والسفن التى رآها نسورا جديدة تحلق فى آفاق الماء فى أعماق المحيطات، ثم انتقل التخييل تارة أخرى إلى امتطاء الطائرات أسرع من الصوت،ثم امتطاء الأفق الجمالى الرقمى،وعوالم النانو الوجودية، والدخول فى رحاب التعقيد

والفوضى،والإدراة الجمالية والمعرفية للمناطق المعرفية البينية التداخلية،وانهيار فكرة الحد الفلسفى والمعرفى بوصفه سقفا علميا مرفوعا لبنية العلوم فى نظرية المعرفة المعاصرة،لقد تغير الوعى التخييلى فجأة فصار البكاء على ثالثة الأثافى ضربا من العبث فى مجال صاعقة البرق،انتقل الوعى الإنسانى من تراتيل الحداء إلى خطف البرق، ومن بساط الريح السحرى،إلى الحقيقة البرقية المادية الخاطفة الماثلة فالطائرة، وثورة الاتصالات،والتكنولوجيا الرقمية، ومن خيال التأمل إلى خيال التعدد،ومن الصور الشعرية التعاقبية إلى الصور الشعرية التزامنية التداخلية النسقية، انتقلنا من أفق العناصر إلى أفق الكواكب، ومن أفق التسلسل التطورى إلى أفق التكوكب الطفرى،و ومنطق الفجوات،صرنا نكتب بنفس السرعة التى نتخيل بها تقريبا،وصرنا نعى ونفكر ونتخيل ونحس بل ونحلم معا، وبطريقة تعددية مركبة فى وقت واحد، ومن هنا نقول ردًا على الدكتور حسام الخطيب إن الأدب لا ينتظر حتى يأتى النقاد ليطوروا أشكاله بل نحن نتصور أن الإبداع كان سباقا دائما فى ابتكار أشكاله الخاصة به،والشعر إذ يخلق مدار حريته الخاصة يكون قد اكتشف فى الوقت نفسه شكله الجمالى الخاص به، بل إن تاريخ الإبداع نفسه نستطيع أن

نصنفه بتاريخ الخروج المستمر على الأوضاع القائمة سواء كانت أوضاعا لغوية ، أو أيديولوجية ، أو حتى أعرافا جمالية مستقرة.

إن الإبداع الجاد يمثل انزياحا مستمرا على كافة المستويات، وعن كافة الأشكال الرمزية المحيطة به. فالرومانسية تمثل خروجا على الأعراف الكلاسيكية الجماعية، والرمزية تمثل تمردا على الدلالة الواضحة للغة والفكر والعالم نفسه، والواقعية تمثل انزياحا عن التعبير الفردى، والعوالم اللغوية النمطية الشائعة، وهكذا كانت جميع صور الفن على مر العصور، ناهيك عن أن كل رائعة حقيقية ((تخرق قانون جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة فى أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس))(٣٠).

ولعل هذا ما حدا ((بكروتشه)) أن يشن حملة جمالية شعواء على أسطورة الأنواع الأدبية، فالفن عنده حدس وخيال ومن يستطيع أن يكبلهما فى وصفة جمالية محددة، فالحدس يتضمن حدوسا لانهائية لعددها ولايمكن أن يجمعها تصنيف، وقد أنكر كروتشة نظرية الأنواع لسببين:

أن نظرية الأنواع تجزىء آثار الفنان الواحد.فالتفريق بين آثار الفنان الواحد تمزيق لكيانها، ونكران لوحدتها، التى تمثل نمو صاحبها الروحى.

أما الحجة الثانية لكروتشة فتتمثل فى حتمية تطور بنى الأنواع مع مرور الزمان وتجدد العمال، وابتكارات المبدعين، مما يجعل بنية النوع الواحد غير مستقرة)(٣١).

لقد رأى أوستن وارين ورينيه ويليك أن كروتشه كان محقا فى هجومه المشتط على نظرية الأنواع لأنه كان يمثل رد فعل رومانسى ضد التخشب الكلاسى الصارم لنظرية الأنواع، ويؤكد بن وارين أن حدود الأنواع الأدبية هى حدود وصفية أكثر منها قواعدية، ((فهى لاتحدد عدد الأنواع الممكنة، ولاتوصى الكتاب بقواعد معينة، فهى تفترض أن بالمستطاع ((مزج)) الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد مثل المأساة/ الملهاة،

ونرى أن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى، كما كانت تبنى على ((النقاء)) فى النوع عن طريق التفريع، وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل،

وبدلا من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، فمن المهم بعد الإلحاح الرومانتى على تفرد كل عبقرية أصيلة، وكل عمل فنى فى

إيجاد القاسم المشترك فى كل نوع على حدة، إظهار صناعته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبى))(٣٢).

لقد انتقل التصنيف فى الآداب عند اوستن وارين،ورينيه وليك، إلى القاسم المشترك الجمالى، وليس مجرد الحد الخارجى الصارم، وهو ما نجده لدى محمد الهادى الطرابلسى الذى أعلى من أدبية الأدب فى تحديد ماهية الجنس الأدبى((فالانطلاق من ضروب الأدبية فى الأدب يجنبنا كل تصنيف شكلى لايبرر خصوصية الكلام، الذى ندرسه مهما اجتهدنا فى التعمق))(٣٣)، ولقد أفاد محمد الهادى الطرابلسى من الاتجاه العام السائد فى أوربا فى دراسة الأجناس الأدبية هذا الاتجاه الذى تأثر بالفلسفات المثالية فى الفكر الأوربى، ((والتى بدأها بشكل منهجى كانت ثم دشنه من بعده كل من هيجل ونيتشه وبرغسون وكروتشه وغيرهم والذين استمدوا الكثير من نتائج الدراسات الحديثة فى ميادين علم اللغة (الألسنية) والأسلوبية والشكلانية))(٣٤)، وهو الاتجاه الذى أكد عليه من بعد كل من جيرار جينيت، وروبرت ياوس،

وتودوروف، وإبرتو أيكو، فى تصنيف الأجناس الأدبية واعتمادهم أدبية الأدب معيارا مقدما على بقية المعايير، فعند ياوس تتطورالأجناس الأدبية، من داخل أنساقها الجمالية التاريخية الخاصة بها،

فتاريخ الأجناس الأدبية هو تاريخ جمالياتها المتغايرة، فبقدر ما تنغرس هذه الجماليات فى ظروف زمانها تخرج عليها أيضا،((إن تاريخية جنس أدبى تتجلى فى عملية خلق البنية وتنويعها واتساعها والتعديلات التى تضفى عليها، وقد يتطور هذا المسلك إلى حد إنهاك الجنس أو إقصائه من قبل جنس جديد))(٣٥).

ولعل هذا ما حدا بباحث دؤوب مثل جيرار جينيت أن يقدم خطاطة تاريخية معقدة لحصر البنى الداخلية للأجناس الأدبية منذ أرسطو وحتى الآن مصححا أوهاما نقدية عديدة لأجيال من الباحثين والنقاد شاعت حول حدود الجنس الأدبى، متوصلا إلى شىء هام للغاية يتمثل فيما نرىأن نسبة التقسيم الثلاثى الذائع((الغنائية والملحمية والدرامية) لأرسطو إن هو إلا وهم من الأوهام ذاع لدى النقاد من بعد أرسطو ونحن نوافقه على هذا تماما لأن الشعراء والمبدعين أبدعوا فنهم قبل أرسطو الذى جاء من بعدهم مكتشفا التصورات الجمالية الكلية المستنبطة من

داخل البنى الجمالية للأعمال الأدبية، فلم يقل أرسطو بانها قواعد صارمة ، ولم يقصد أصلا إلى أن يقعد منذ البداية، ولكن غلب على المتأخرين من النقاد، عبادة الأولين وإشاعة الأوهام الكثيرة عنهم، وغابت عنهم جسارة الأولين المتخففين من عبء التنظيرات العقلية الجافة،ويصل

جيرار جينيت بتصوراته النقدية حول حدود الأجناس الأدبية حدا بعيدا فى كتابه ((مدخل لجامع النص)) يتمثل فى حصر جميع تصورات النقاد والفلاسفة وعلماء الجمال حول هذا الموضوع، فيرى أن جميعهم يكاد ينتقل من النقيض إلى النقيض، إن براعة جيرار جينيت تتمثل فيما أرى فى هذه الإحاطة الكلية بجميع أقوال السابقين ووضعها فى جدارية نقدية بجوار بعضها فى وقت واحد، حتى يتبين القارىء مدى سعة الاختلاف بينهم، حتى لتتساوى حجج الرفض

مع حجج القبول فى وقت واحد، حول المدافعين عن حدود الأجناس الأدبية، والمنكرين لها فى آن، فعلى سبيل المثال فيما يرى جينيت: نرى أغلب الدارسين للشعر الغنائى مثل (شلنغ وهيجل وراسكين وجاكبسون) يقرنون الشعر

الغنائى بالحاضر، بينما يقرنه (ستيجر) بالماضى،أما (دالاس) فيقرنه بالمستقبل مخالفا هؤلاء وهؤلاء، وكذلك بالنسبة للملحمة نرى ان أغلب الدارسين يقرنونها بالماضى، ويخرج عن هذا الإجماع (ستيجر) فيقرنها بالحاضر أما (راسكين) فيقرنها بالزمن المستقبل ـ أما الدراما فيختلف حولها الدارسون اختلافا كبيرا، فقسم كبير من النقاد يقرنها بالمستقبل بينما يذهب آخرون إلى قرنها بالحاضر، ولانعدم منهم من يقرنها بالماضى أيضا))(٣٦).

إن هذا الاختلاف الشديد بين النقاد وعلماء الجمال على ترسيم الحدود الجمالية والمعرفية بين الأجناس الفنية يحتم علينا قبول الاختلاف مدخلا من مداخل الحرية الإبداعية والنقدية معا، كما يفرض علينا وجوب اعتماد أدبية الأدب ومغامرات الإبداع أساسا تصنيفيا للآداب، وتعميق حدودها الجمالية من داخلها، وفتح هذه الحدود لأقصى درجة ممكنة لممارسة النوع الأدبى حريته الكاملة من داخل ممارساته الإبداعية الخاصة به، والتى تترامى إلى داخل الحدود الجمالية النوعية للأجناس الفنية الأخرى، بعيدًا عن رقابة التنظير، وهو يمارس غالبا من خارج

الحدود الجمالية للممارسة الإبداعية نفسها. ولعل هذا ما دعا جيرار جينت نفسه إلى أن يعد ((المزج بين الأجناس أو الاستخفاف بها يمثل فى حد ذاته جنسا من الأجناس ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط، كما لايمكن أن يوصف به أحد))(٣٧)، لقد تزايدت نزعة الخروج على الأنواع مع الدخول فى رحابة الحداثة، وظهور اتجاه عام أدبى ومعرفى، يعلى من قيمة التمرد والخروج على كل الأدبيات السابقة، وتكثيف تيار التجريب فى كل مناحى الفن، واستبدال معيالر التجريب، بتجريب المعيار فى كل مناحى الفنون والآداب.

وظهور ماعرف باللاقصة واللارواية، ومسرح العبث، والمسرح الطليعى، والمسرح التجريبى، والمحاولة المستمرة المقصودة فى الخروج على الأعراف الجمالية المستقرة، والتقاليد الشكلية المتعارف عليها، حتى لنرى إيسلبورغ يقرر((أن التشويه الذاتى لأسس هذه الأنواع أصبح من السمات المميزة للأدب العصرانى))(٣٨).

ومن هنا كنا نتصور إذا أردنا أن نرى شعرية محمد احمد العذب فهما أصيلا فعلينا أن نوغل فى نصه الشعرى ذاته، كاشفين عن مرامى الجديد فيه، وهى عديدة مكتنزة لا

نستطيع أن نوفيها حقها من البسط فى هذه الدراسة العجلانة، ولكننا نود فقط أن نشير إلى هذه المفاهيم التجديدية الثلاثة التى أشرنا إليها آنفا فى صدر هذه الدراسة، وكان منها مفهوم الشعرية عند محمد أحمد العذب، وقد تحققنا من أن جوهر هذه الشعرية كامن فى هذا الدافع الجمالى الملح على (التأسيس الجمالى والمعرفى للوجود) وللعالم المحيط به، وقد فصلنا من قبل المرامى الجمالية والمعرفية لهذا الحس الشعرى التأسيسى، ولكننا مازلنا نرى أن هذا الحس التأسيسى يتجلى أروع ما يتجلى فى شعر الشاعر نفسه، فالنص الشعرى قادر على تأسيس شعريته الخاصة، من داخل بنيته الجمالة التي يفض فيها الشعر لدى العذب الطاقات

الكامنة في اللغة المعيارية، في أي صورة من صورها (التركيبية – المعجمية – الصوتية – الدلالية) وهي ذات اللحظة التي يخلق فيها الشاعر أصالة الشعر،وأصالة الوجود الإنساني بل الكوني ، وهى ذات اللحظة التى يعيد فيها تأسيس العالم من جديد أيضا. وقد تعددت الصور الشعرية البنائية لهذا التأسيس فى الخطاب الشعرى للشاعر، نرى ذلك لديه فى القصيدة القصيرة(الومضة)

والطويلة الدرامية، والقصصية والممسرحة والقصيدة السينيمائية.

وقد جسدت هذه الأبنية الجمالية المتعددة شعرية التأسيس فى كل شئ: فى الكلمة وطبيعة النص ومهمة الشعر، فمن حيث الكلمة وقدرتها على الفعل يقول الشاعر محاورا (نيتشه) فيلسوف القوة والإرادة، من قصيدة:

(رسائل نصف مغلقة إلى الجهات الأربع):

فتشت فى دفاترى

وفى دفاتر المهرجين والبطال والملاحدة!!

عن اسمك السرى

عن مصادر اغترابك المقيم

عن عنوانك الذى نسيت أن أدونه!

عن المعارف التى تجيد، والمعارف التى لم تعطها براءة الإجابة!!

وقعت فى شباك((هكذا تكلم)) ارتعشت

أيقنت أننا نضيع عمرنا على الورق!!

ونستحم فى شواطئ البلادة

أيقنت أننا نمارس الكتابة القوادة!!

ووحدك الذى تمارس الكتابة ـ الإبداع

وتفتح الطريق للكتابة ـ الشهادة(٣٩)

وهذا التصور الشعرى للشعر يستدعى قصائد كثيرة لدى الشاعر منها هذا المقطع من نص(بساتين الحكايا المجدبة):

رحلتى كانت لخبز الذات

لنبع الذى ينبع منى ويهاجر!!

ولوجه الشعر كانت رحلتى عبر المخاطر!!

فاحزموا كل الوصايا الجامدة

وأهيلوا فوقها العشب على أول طوفان مسافر)(٤٠).

إن الشعر معنى هنا بالكتابة التأسيس، لا الكتابة التدليس، وما يستدعيه رمز نيتشة من القوة والانغمار فى حيوية الأشياء ومادية الوجود، ومنطق القوة ولعلنا نلمح هنا هذا الاستدعاء الجناسى المبدع بين قول الشاعر(هكذا تكلم ارتعشت) وبين (هكذا تكلم زرادشت)، وتتنقل شعرية التأسيس من تأسيس الكتابة الفعل إلى تأسيس :

شعرية تأسيس الحلول فى التفاصيل الحسية للعالم :

نرى هذا فى قصائد عدة منها (أكتب من منفاى إليك):

ياحلوتى هم يعرفونك جملة

ياحلوتى هم يعرفونك فى (طقوس القول) ياقات منشأة

وثرثرة فارغة ((ومانشتا)) يبايع مكن قتلوك أو هزموك فى الجمل الأسيرة!!

وأنا عرفتك فى (طقوس الفعل)) صوتا فى مظاهرة الشوارع

طلقة فى حرب الاستنقاذ

إن الانتقال من طقوس القول إلى طقوس الفعل، انتقال بالشعر والشعرية من التجريد إلى التجسيد ، ومن التبرير إلى التعليل، ومن الحياة اللفظية إلى الحياة الوجودية، ومن

صناعة الأوهام إلى صناعة الأشياء، وفى هذا المنعرج العميق من الإبداع،

تتوالد الحياة من الموت:

فى طقوس الموت فى حفل سقوط الأقنعة!!

يسحب الفكر المغنى فى ملاهينا رداءه ويموت!!

يشهق الحرف ويلتاث السكوت!!

يتنامى ألف رفض قائم بين الهيولى والتحقق!١

تولد الأشياء فى قاع التمزق

يفقد العالم رشد الحركة

يرتمى كل نقيض فى نقيض،

يأكل الكون يديه فى فراغ عدمى ذابل اللون مهيض!!(٤٢)

وهذا يذكرنا بقول أدونيس:

وأنا أطلع من أغوار لا أذكرها

كرز وحشى فى خطواتى

كوكب جمر

(كتاب القصائد الخمس،ص١٢

وقول محمود درويش:

إننى أنهض من قاع الأساطير

ولى زمن تؤرخه بذور الجنس والعشب الذى يمتد خلف

الشىء والنسيان(٤٣)

تترامى القصيدة إلى الحياة من الموت لدى العذب، ولأمر ما قدم الشاعر ديوانه رابطا بين عوالم ثلاثة يدور شعره حولها : ((الموت والحب والحرية)) وهو رباط مقدس باستمرار فى بنية الشعر لدى الشاعر، فحين تنقل الشعرية الوجود من طور الإمكان إلى طور الممكن والتأسيس الحى لابد من شهقة الموت، ورجفة الخلق، وقشعريرة الإيجاد، فالانتقال من الوجود الماهوى الخالص إلى عالم الآنية ممزوجا بالوجع والموت، ضرورة حتى يتحقق الوجود: ((فالتحقق على هيئة آنية لابد أن يتم على نحو محدد،وذلك بنبذ إمكانات واتخاذ إمكانية واحدة هى التى

تتحقق، ولذا يتصف الشعر هنا بكل الصفات التى تتميز بها هذه النقطة الوجودية المليئة بالمعانى، وهذه الصفات هى الجزء، الجزء على الإمكانات المنبوذة والتى لم تتحقق))(٤٤).

وهنا يلتحم الموت بالخلق بالقلق، ويدخل الشعر فى زمنه الخاص به لازمن الآنات المتتاليات من حولنا، ويباشر فعل الخلق والتوالد على نحو خفى: يقول الشاعر فى نص (قراءة من يوميات الإخوة كرامازوف)

أصحو من موتى أكبر من بوابات الموت

أخطب فى أصحابى الفقراء

أدعوهم أن نحتل مواقعنا الأولى فى غابات الأشياء

أرفض أن يسكن فيهم دفء البيت!!

أحملهم فوق ظهور النوق

إلى ملكوت الوعى وناسوت الآلام

أرفعهم من طين التجريد إلى جدل الأحجام

أتقطب حزن الآلهة الفقراء واغمده سيفا فى حزن الآلهة الأقنان

أتشابك جسرا بين العالم والطوفان
أتخطى إمكانية أن أولد فى الوقت
إلى إمكانية أن أولد فى الموت
أرتد إلى رحم المطار
وأعود أبشر بالطاعون
أبشر بفتات الأشياء(٤٥)
شعريـة تأسيس جدلية الخلق الشعرى:
كنا نتوازى فوق جبال النار
ونرمى فى الطرقات نوافذ تهرب منها الأشعار إلينا
حافية القدمين جريئة!!
كنا نتصالب تحت غبار الثلج ونرحل فى صيف التكوين
ونعطى للعالم شكلا بالكلمات الحبلى وعدا ومشيئة
كنا وانقض الليل علينا أرصادا
وخرجنا من دائرة الحلم إلى ساحات القتل
وصرنا(الشاعر ـ واللغة)
متونا للغضب الساطع

وحكايا جارمة العينين بريئة

اكتشف الآن٠٠

حقيقة أنى منذ البدء قتلت

وأنى أنمو فى ذاكرة السيف

وأنمو فى تفكير الأرض

وأنمو فى شجر الأشياء(٤٦)

إن النماء فى ذاكرة السيف، وتفكير الأرض، وشجر الأشياء يوازى الدخول فى أقاليم الدموع، والنوم فوق جنادل الرفض فى قصيدة(تكوينات ليست جمالية)

حيث يقول الشاعر فى المقتطف الثانى بعنوان(هوية الثائر فى الموت):

يسافر فى أقاليم الدموع

ينام فوق جنادل الرفض

يهد حوائط الأشياء

يرسم لوحة الآتى ٠٠٠ على الأرض

يقايض بابتسامته،يوزعها على الباكين

يرقد فى حناجرهم

يموت على الثرى المبلول مشدود الخطى متيبس النبض

يقول لنفسه: ماتت مسافات الرجوع، ويحرق السفن الورائية

ويرحل فى انهيار النار فى ثبج الجليد الطفل

فى قلق الفراشات المسائية

ويأوى ساعة ويغيب فى الكتل الضبابية(٤٧)

إن الغياب فى الكتل الضبابية حيث يغيب عالم الوعى، ويصحو اللاوعى قرين الإبداع والتأمل والخلق، يوازيه الدخول فى عالم الليل بوصفه الموازى الوجودى لعالم الخلق وانسراح الخيالات القصية، ففى الليل يتحاذى علم الصحو وعالم النوم، الوجود الغامض غير المرئى مشوب بالحياة التى تتخلق للظهور، مما يقربنا من عالم الخلق.

يقول الشاعر فى قصيدة.

(تنويعات على لحن مساوى)

ينسانى الليل شريدا فى ملكوت الوعى وطفلا يلعب باللحظات

ينسانى عاشق تعميد للحرف الراقص فى الكلمات
منسيا أحيا منسيا اقضى، منسيا أغرق فى عار الظلمات
أمتص ترهل أخلاف العبث الشامل
أقتعد سماء النار الأولى
ألتف شروشا تحت جذوع الشجرات
ترمينى الفوضى فى قاع الأصوات
وأحاول بالشعر
(جوادى وفضائى)
توسم العالم!!
وأحاول (تكوير) الثمرات
لكنى أقتل فى ليل الفرح الأول
أحاول أن أسقط ظلى فوق الأرض
لكنى أجهض فى مرحلة قبل (هيولات التكوين)

وأحاول أن أتخطى خارطة الأشياء

وأحاول أن أشتق من الساعات مدارا بعد الرابع والعشرين)(٤٨).

الليل هنا وجود مترامى إلى آفاق قصية تقع على شاطئ الأعراف الوجودى بين النور والعتمة،اليقظة العقلية المرحة،والغفلة الروحية المنسابة، الوجود كما يتراءى فى امتداده الليلى الغامض،والعدم كما يترامى فى الظلمة الحالكة الممتدة،هذا الوجود الليلى تراث إنسانى وروحى وحضارى وأسطورى موغل فى القدم والأصالة معاً،الليل قديم، والليل إحدى التصورات البشرية الأنطولوجية التى لا تتناهى، فهو رمز المجهول والأسرار،ومنبع التدبير والانتظار ولحظة التوحد مع الذات والفكر، واختراق الحجب،حجب النهار الصاخبة، الموزعة المنقسمة وقد تحدث(جبران خليل جبران) قديما عن الليل ملاذ العشاق والشعراء والمنشدين والمغتربين، والمتأملين وموطن الأشباح والأرواح والأخيلة، ومنبع الصبابة والتذكار وحديث جبران فى نثريته الشعرية (أيها الليل) ينطوى على خيال إنسانى رحيب يجعل الليل حياة كاملة من الخيال والتأمل والشوق والحنين إلى سر الوجود ومناغاة خفايا الأشياء،وفض الحجب المغلقة على محار الأشياء، والنفاذ إلى الكليات المترامية من وراء الجزئيات

المنقسمة على سطح قشرة وعينا النهارى الغارق فى الصخب، والتلاشى والسطحية.

ولأمر ما تلد القصيدة موجوداتها المجازية الزغيبة فى الليل ، حاملة مخلوقات المجازات الليلية،ولأمر ما توافق جهازنا العصبى الإنسانى ليترامى فى ارتياحه الروحى مع ترامى الصمت الساكن، فتتخلق أحلام اللاوعى، وتتفتح مخلوقاته الغرائبية، سابحة مرحة تتقافز فى خفاء ومراوغة ،لهذا كان الليل بعداً أنطولوجياً مكيناً فى قرارات النفوس البشرية، ولأمر ما اختاره الشاعر محمد أحمد العذب ليكون موازياً شعريا تكوينيا للحظات الخلق الشعرىً، لينقل الليل من الخيال الحالم لدى الرومانسيين إلى الخلق الشعرى

وما يمور فى عوالم الخفية من إيجاد للوجود والمخلوقات، حيث يبتكر الشعر توسيم العالم، وتكوير ثمرات المخلوقات، بعيدًا عن فوضى النهار، وانقساماته الوهمية التى دشنها العقل الجمعى السائد.

شعرية تأسيس الجدل الكونى، والانفتاح على العالم

وفى هذا المجال التأسيسى الجديد من مجالات الشعرية لدى محمد أحمد العذب، نرى الشعر يحل فى روح الموجودات

والأشياء وكافة العلاقات الناسجة لشبكة الواقع المحيط بالشاعر، من أجل إقامة هذا الجدل الحيوى بين مفردات هذا الواقع المعقد بغية مسائلته، وإعادة تركيبه من جديد وفق الرؤى الشعرية للشاعر وليس وفق المنظومة الرمزية الشائعة، إن ثمة تناغما كونيا ساريا فى كافة العلاقات المحيطة بالشاعر ولكن هناك هذه التمزقات التى صنعتها العادة والتكرار، وهناك الأوهام التى نمطها الواقع السياسى والاجتماعى العام فى صورة مدركات وتصورات عامة، تؤسس لنمط خاص من الوعى، ولصورة محددة لإدراك العالم المحيط بنا، يقول الشاعر من قصيدة:

(رسالة إلى سيدة عاتبة تتهمنى بالغموض والغضب)

وسقطت على الكون غريبا مملوءا بالعشق

ونايا يتخفى فى الكلمات

وإرهاصا يتواتر فى غابات اللون وغابات التشكيل

عدميا صرت إذا أبكى

أبكى أطلال التكوينات

أبكى أخبئ خلف الدمع شموس الآتى وخلايا التغيير
ياسيدتى أعرفه الموت
يسكن فى نار البدء
وفى شجر الميلاد
فى موسيقى المطر
وفى رهبوت الرعد
وفى فوضى الأضداد(٤٩)

إن هذا القرآن المجازى بين نار البدء وماتوحيه من عصف ومحو، وشجر الميلاد وما يوحيه من نماء، يخلق هذه الجدلية بين الموت والحياة فى كافة عناصر الواقع والموجودات،لنرى هذا القران الآخر بين موسيقى المطر وما تترامى إليه من خصوبة وانتشاء، ورهبوت الرعد وما يرج به الموات السائد فى الأشياء، إن الحياة تتخلق فى شمولها وتعددها من هذا القران المتناقض، الذى يستحضر بها الخيال غائبات الوجود، من خلال موجوداته الآنية المتصارعة، وهنا يصير فعل الموت فعل حرية، ويندفع الشعر معيدا للحياة المتكسرة المليئة بالفجوات والتناقضات

قوامها الصخرى الغائب، إنه يرد الهلام المتناثر، إلى القوام المتماسك، ويعيد للحياة الروحية الغائبة قوامها الأغيد الفعال، من خلال العزف فى معزوفة الموت القادرة على جسر الفجوة بين الكائن المتآكل، وما يجب أن يكون من خلال الخيال الخالق

يقول الشاعر:

(يتقصد) أن يورق فى شجر الريح

وأن (تعضى) فى أبد التجريد

يبتكر اللغة ـ الصمت

ويرحل خلف اللغة ـ الحيرة فى غسق التوليد

يتنكر فى سحب حواشى الكتب الصفراء

ويكنز فى القبلى جنين البعد

ويرفع للاشئ الخالد رايات التوحيد

يستولد أعطابا فى ذاكرة الإيقاع

ويسقط بين الصهوة والآماد

ويضحك حين الغرق يؤاخى بين خطانا فى زمن التعميد

آه

يتجسر بين ضفاف الآتى والمتآكل

يترك قبعة العاصفة الحبلى عنوانا لشتاء الحزن

يهاجر فى قيعان الأشباه ـ الأضداد

ويرقد فوق يباب التفريد- التعديد(٥٠)

إن الشعر إذ يستولد لغة الصمت يستدعى عبر خياله الخالق قوانين مالم ينقال، ويفتح أبوابا وجودية جديدة لهذا الهدير المكتوم فى حياتنا وحياة الواقع من حولنا، إنه يستنزل الغيث المسبل، لا على سبيل المقابل المدحى الخارجى كما كان حال شاعرنا العربى القديم، ولكن على سبيل تفجير الينابيع الخفية المنطوية فى جسد الواقع الزائف المرئى لنا، الشعر هنا مكاشفة أصيلة، ومغامرة خالقة وإعادة تأسيس للأشياء من جديد، إنه يجسر الفجوات فى وجودنا الذاتى والحضارى معا، ويضرب إلى القيعان الخفية المشكلة للسطوح المرئية،(قيعان

الأشباه ـ الأضداد) ليخلق هذه الفرادة المتعددة الوجوه فى (يرقد فوق يباب التفريد ـ التعديد) وهنا تبتكر الشعرية قوانين ما لم يقال، وتؤسس للوجود الغائب،بما يعيدنا إلى وجودنا

الإنسانى الحق، فالشعر كما يقول [هيدجر] هو (العودة إلى بيت الوجود الإنساني الحق) ولأمر ما كما يرى لطفى عبد البديع، سمى العرب المطبوعون بيت الشعر (بيتاً) فمن (مظاهر عبقرية [الخليل بن أحمد] أنه سمى أجزاء بيت الشِّعر بأجزاء بيت الشِّعر كالأسباب والأوتاد وما إليها ، وكأن الروح العربية تسكن هذا البيت ، فلم يكن الشعر عنده زخرفة أو زينة ... فالعمل الشعري أصيل عند الشاعر لا يهدف منه مجرد وضع استعارة أو تشبيه أو كناية)(٥١)

الشعرية وتفكيك المؤسسة الرمزية العامة :

إن اللغة تعمل ((كجهاز رمزى تنظيمي)) في علاقتها بالتنميط اللغوي السائد وهو تنميط وجودي فكري في المقام الأول، ويحاول الشاعر الخلاق تفكيك العقل اللغوي السلطوي ممثلا في "المؤسسة الرمزية العامة " المؤسسة للوعى الجمعى الاجتماعى، ليعيد للغة المبعثرة

المؤدلجة حياتها الحية، بصفتها حاضنة للوجود الإنساني، وموجدة له، وليس بصفتها مغربة له، ومقولبة إياه، إذ دائما تبدأ اللغة كما يقول هيدجر علي أيدي الفنانين من جديد.

فهى بيت الكينونة والهوية ومعني (تبدأ هنا) أي تنمو بحق ((إن الشعر لايعتبر اللغة الشعرية مادة خام جاهزة للمعالجة، الأصح ان الشعر هو اللغة لأناس سابقين، ومن ثم يقلب المقولة، فإن جوهر اللغة يمكن فهمه من خلال جوهر الشعر)).

إن هيدجر لا ينظر للغة فى الفن كأداة إيصال وإنما هى بعد من أبعاد الوجود نفسه، تتمتع بنفس كثافة وتعقيد بنية الأشياء الحية فى الوجود، إن فلسفة هيدجر للغة عميقة للغاية وترجعنا إلى تصور اللغة بصورة أصيلة، وربما لو ألمحنا بصورة سريعة مختزلة إلى فلسفة هيدجر- وهى فلسفة يربكها أية درجة من الاختزال - لتمكنا من تصور هيدجر للغة، فقد دعا هيدجر على غرار نيتشة إلى تفكيك الميتافيزيقية الغربية، القائمة على العقل ((اللوغوس)) بعد ان صارت الذات فى الفكر الغربى المثالى تفهم على كونها متمايزة من بنية الوجود، فهى تدرك الوجود بعد أن تحقق لنفسها مبدأ التمايز عن الجسد(الخارج) لتكون متعالية أو عارفة، كما تنفصل عن الوجود نفسه لتدركه، لكن هيدجر

يقلب هذا التصور ناقلا مركز المعرفة من بنية التصورات العقلية المجردة إلى ساحة الوجود نفسه، حافرا فى بنية العقل الفلسفى الغربى على الفكر السابق على أفلاطون وأرسطو حيث لم تنفصل الذات عن الموضوع فى أفكار مثالية علوية عند أفلاطون، أوأفكار مادية محاكاة فى الطبيعة كما

عند أرسطو، بل يتسع الوجود نفسه لاحتوائهما معا، فقد كان الحكماء الأوائل ينظرون للوجود على أنه شىء كلى يضم الكائنات العاقلة وغير العاقلة،ثم جاء أرسطو وأفلاطون فسجنوا الوجود داخل أقيسة العقل، وتصورات الفلسفة، لكن هيدجر يرجع بالوجود مرة ثانية إلى أصالته الأولى، أى إلى كليته المتجانسة المعقدة، فليس العالم موجودًا ((هناك)) بعيد عنا من الممكن حبسه فى أقيسة منطقية، أو تأطيره داخل حجج عقلية،

فالعالم((ليس موضوعا هناك خارجا يمكن تحليله عقليا، ليس معدا فى مواجهة لنراقبه،إننا ننشأ كذوات من داخل واقع لايمكننا أن نجعله موضوعا للنهاية... العالم ليس شيئا يمكن فكه، فله وجوده الخاص الفظ الحرون الذى يقاوم مشروعاتنا، ونوجد نحن ببساطة كجزء منه))(٥٢).

إذن الوجود يسبق اللغة، واللغة توجد فى الوجود كجزء حى من بنيته الأساسية، فهى الحاضن الكلى الحى للكائنات، والموجودات الحية، والمجازية معا وقد أكد هوسرل فى فلسفته الظاهراتية من قبل أن العالم يسبق اللغة، والوجود يسبق الماهية، ثم جاء تلميذه ((موريس ميرلو بونتى)) ليخطو بالحقيقة خطوة أعمق من أستاذه((مؤكدا أن الذات والموضوع لايقبلان الانفصال تحليليا، وكان يأمل أن يتجاوز بهذه الصياغة المعرفية الواحدية نقطة الخلاف حول الذات والموضوع مرة واحدة إلى الأبد،فكل وعى فى نظر ميرلو بونتى هو علاقة

موحدة من الذات والموضوع. وقد استخدم مبلو بونتى نظرية الإحالة لكى يتجاوز معضلة المثالية ـ الإمبريقية(التجريبية) وهى نفس الطريقة التى استخدمها كذلك فى معالجته للغة، فاللغة كفعل قصدى ليست علامة لأحد المعانىن ولكنها تجسيد وحلول للمعنى، ويكون التجسيد أكثر كثافة، وأكثر غنى فى اللغة الشعرية، لأن العناصر التصورية وغير التصورية فيه لعب أدوارًا تعمل على تقريب أهميتها فى الحياة الشاملة للكائن الإنسانى))(٥٣).

ولعلنا نلحظ هذا التشابك الكلى الجدلى بيننا وبين ظاهرات الكون على عدة مستويات من المعرفة سواء على المستوى الفلسفى او المستوى الفيزيائى، وعندما

ينقل هيدجر وميرلوبونتى جوهر الفلسفة من العقل أو اللوغوس إلى الوجود نفسه فهم لايصدرون عن رؤى فلسفية مثالية أو حتى تصورات فكرية متعالية أو مقحمة على الحادثات والأشياء، بل هم يتلقون بصورة ملهمة عن حقائق الموجودات الحية، ويحسنون الإصغاء العلمى المنظم للأشياء والأحياء

فعندما نتأمل فى النقلات العلمية النوعية التى أحدثتها الثورات العلمية المعاصرة فى علم الفيزياء الحديثة، وعلم البيولوجيا البرمجية، نرى العلماء يقرون بما احدس به الفلاسفة الكبار من قبل، فينقلون حدوسهم الخلاقة من مجال

الفكر والتصورات، إلى مجال الوقائع التجريبية، وقد تم هذا التوافق التعاضدى بين بنية العلم وبنية الفلسفة دون إتفاق مسبق بين العلماء والفلاسفة، مما يؤكد دقة وصحة هذا التوافق، فقد أكد هايزنبرغ فى الفيزياء الكوانتية أهمية الإخلالات التى يحدثها كل فعل من أفعل المراقبة على العناصر المراقبة، فما مبدأ اللاتعين الذى نادى به هايزنبرغ سوى انطلاق الجهود التى أقامت الدليل على الترابط والاتكال المتبادل بين أفعال وعى المراقب

والظاهرات المراقبة، لدرجة أن المراقب كما أبان شرودنغر لم يعد مراقبا بقدر ما يعتبر مشاركا، وقد دلت المشاركة فيما بعد على علاقة الوعى بالمادة.

لقد أوضح العالم الفيزيائى الأمريكى تارغ وبوتهون كيف تجاوزت الفيزياء الحديثة أفكارا عديدة مألوفة فى الفيزياء الكلاسيكية نذكر منها: فكرة انفصال الأشياء التى تمتلك خصائص، وإمكان معرفة خاصة بواسطة مراقبة لاتخل بالشىء،. وبهذا الخصوص كتب كوستاده بوغار يقول: تمثل أمامنا مفارقة أينشتين وما تتضمنه هذه المفارقة هو وجود تداخل تموجى بين أفعال الوعى كلها، إرادية كانت أم معرفية، مهما كانت قصية عن بعضها على نحو زمانى أو

مكانى: الكون كله يهتز للتساوق وألفة التناغم ونتيجة لكل ما سبق يصرح عالم الفيزياء فرتجوف كابرا بقوله: انقضى وقت طويل كانت فيه رؤيتنا للعالم من التقطيع والتجزئة وأعنى أنها كانت مشروطةب ((ماهو قابل للقياس))

انقضى هذا الوقت الطويل ونحن نخضع لسلطان الوهم أو ما هو قابل للقياس،ونعتقد بأننا متميزون عن بيئتنا ووسطنا، ونستطيع أن نتصرف بمعزل عنهما، الأمر الذى جعلنا سجناء قدر محتوم))(٥٤).

لقد وعى الفيزيائيين أن الكون بجميع ظاهراته وموجوداته وحدة واحدة من التداخل الحى الخلاق، والكون إن تجرد من معالمه التداخلية ينتهى إلى كونه إشعاعا، وبالطبع نحن بدورنا نرى هذا الإشعاع فى الحقائق المادية الكونية قرين الإشعاع فى الأخيلة الشعرية الخلاقة، بل ليس الكون مجرد إشعاع خالص كما يقول علماء الفيزياء بل تحتل هذه النقطة الجوهرية عن حقيقة الكون مركز الأولوية فى علاقتها بالمظاهر العديدة فى العالم المألوف، وهكذا يعتبر الفيزيائيون الكون وحدة عضوية حية، مثلما يرى نقاد الأدب أن النص بنية جمالية عضوية متنامية وفق شروط تركيبها الداخلى الخاص بها، فهو تامل جمالى فى العالم المادى المحيط به والذى يتمتع بدوره أيضا بهذه الوحدة العضوية الحية أيضا،

بل لايتصور الفيزيائيون الكون كما يتصوره غالبية الناس من خلال الهيئة المألوفة للعالم الظاهرى للأشياء والكائنات بل يرون الكون هو الحقيقة الأساسية التى تشتمل على ظاهر وباطن فى وقت واحدن ويمنحون الباطن الأسبقية، وهكذا يبدو الكون فى عقول العلماء التجريبيين الطليعيين حقيقة حية، شبيه بنهر ضخم يكون دفقه أو سيلانه انبجاسا دائمًا مستمرًا، وهو مايدعوه الفيزيائيون ((بالحقل الموحد الجاذبى الفوقى)) ويعتبرونه وعيا كونيا شاملا، كما يقر العلماء بعدم كفاية أى من تصوراتنا أو إدراكاتنا الحسية والفكرية من التمكن من وصف هذا التصور للكون فى حال واقعيته العملية المادية الحية، لذا وجب ضرورة اكتشاف لغة جديدة تعمل على تصاعد رؤيتنا القديمة الظاهرية للكائنات والأشياء.

وهذا التصور للعالم لدى العلماء التجريبيين يؤكد أن هيدجر كان أمينا وأصيلا للغاية فى وعيه بالوجود حين دعانا إلى ضرورة الإنصات إليه، وحينها سوف تتفتح الحقيقة من خلاله إلينا، فقط يجب علينا أن نعى شروط الإنصات الصحى الجيد حتى نتيح أكبر فرصة ممكنة للكائنات والأشياء لتتحدث من خلالها إلينا، فنحن جزء من الوجود غارقين فيه ضمن مكوناته الكلية، ولسنا مجرد

مراقبين له من الخارج فليس الوجود حالة منفصلة عنا، حتى نراها بعيدا عنا هناك، كما أنه

ليس حالة عقلية محضة من الممكن تعقلها تماما، وهنا يلتقى هيدجر وغيره من أصحاب الاتجاه الفلسفى الفينومونولجى مع تصورات عالم الفيزياء دافيد بوهم عندما رأى العالم نهرا كونيا لا لاينقطع سيلانه وجريانه، تماما كما نشاهد على ضفتى النهار المألوفة لدينا دوامات صغيرة تدور حول ذاتها وتمضى فى اتجاه معاكس لمسلك السيلان العام، هكذا يكون كل كائن بشرى، وكل شىء آخر، مهما كان منفصلا ومستقلا فى ظاهره لحظة مؤقته فى صدر ضخامة النهر الكونى، وقد تود هذه اللحظة قرونا أو ملايين السنين لكنها مؤقتة أيضا وتنضوى تحت جناحى النهر العظيم طالم أنها تستشف وجودها من كلية النهر الكبير، وقد أراد دافيد بوهم أن يسمى هذه الحالة الجديدة من إدراك الوجود والأشياء والأحياء والظواهر، فأطلق عليها((الكل اللامنقسم للدفق أو السيلان المتحرك)) وتتضمن هذه الرؤية معنى هو أن الدفق يحتل مكان الأولوية فى علاقته بالأشياء التى تبدو بأنها تتشكل وتنحل فى هذا الدفق، وفى هذا الدفق لايقوم انفصال بين المادة والروح لأنهما ليسا جوهرين متباعدين فهما معلمان مختلفان لحركة واحدة.

ولعل ما قصد إليه عالم الفيزياء دافيد قد تصوره من قبل برجسون فى فلسفته الواقعية الميتافيزيقية عندما ركز على صور التعضون السابح فى ديمومة غنية مطلقة فى الوجود،فالأشياء لاتبدو منفصلة متباعدة إلا عند المستوى الظاهرى للوعى، أما فى العمق فهناك تكمن ديمومة متغيرة متحولة بصورة مطلقة تتجلى فيها الظوهر والموجودات والأشياء فى تعالق حركى كلى أصيل، وهو نفسه ما كشف عنه أينشتين فى حديثه عن النسبية فى الكائنات كلها ثم أفادت منه من بعد علوم الوراثة فى تداخلها مع علم البرمجيات واكتشاف الخلايا العصبية للجسم، ودخول الرياضيات مع علوم البرمجيات وعلوم الهندسة الوراثية فى تآذر منظومى تعددى للكشف عن النسبية الفسيولوجية والبيلوجية الكامنة فى الكائنات الحية، وغير الحية، لقد تقاربت المسافات العقلية والروحية بين العلمى التجريبى، والميتافيزيقى الكامن فى المجاز الأدبى. فإذ كان المجاز يعنى بتفكيك شروط الحقيقة كما تتجلى فى علاقاتها الاجتماعية العقلية اليومية وعلاقاتها العلمية والثقافية الشائعة، ويقترح عبر الخيال ما لايسمى بعد، أو ما يند عن التسمية بطبيعته، وما لايخضع لتصورات العقل الجمعى السائد، وما هو خارج شروط الواقع، فإن

بروكود عالم الفيزياء الحديثة والحاصل على جائزة نوبل يؤكد مع دافيد بوهم أن الحقيقة البدئية الأصلية تقع إلى ماوراء كل

ماهو متدرج فى الأشكال الثابته للقياس فيجب على طرق الرؤية أن تتوقف عن ملائمتها لأنها تفسح المجال لأمثال عديدة من الارتباك والفوضى، وتكزن الرؤية الإبداعية فى كلية الحقل القابل للقياس عملا من أعمال لانهائية غير قابلة للقياس))(٥٥).

والتصورات العلمية والفلسفية والفيزيائية والبيولوجية السابقة تطرح بالطبع رؤية جديدة لمسألة العلاقات فى الرؤية العلمية المعاصرة، وتؤسس مجالا إدراكيا نوعيا جديدا يفكك كافة أنماط العلاقات السابقة المكونة لبنية الوعى العلمى المعاصر من جهة، وبنية التصورات والمناهج والأدوات العلمية المختلفة المكونة لشروط الحقيقة فى الحقول العلمية المعاصرة.

وبهذا الصورة لايبدع المبدعون نصوصهم فى نطاق الوعى وحده، بل فى نطاق الحيز الكامل للخبرة البشرية، وداخل السياق المعقد لبنية الوعى التى هى الموازى اللغوى لبنية الوجود نفسه،فأشياء العالم لا تنحل فى بنية اللغة انحلال تمثل بل انحلال وجود، فاللغة كائن حى

يتمتع بنس درجة كثافة الكائنات الحية فى العالم، إن اللغة ليست نظاما مجردا من العلامات تكتسب قوة تماسكها ومصلابة منطقها من هياكل اللغة نفسها، بل تكتسب اتساقها من كثافة الوجود الحية،

ويجب على النقاد بالقياس إلى ذلك النظر إلى الخبرة اللغوية الجمالية فى النص الأدبى فى نطاق الحيز الكامل للخبرة الإنسانية المتمثلة لموجودات العالم من حولها، يجب أن يتمتع الوعى النقدى باللغة بنفس كثافة وتعقيد الموجودات الحسية الحية وغير الحية، فاللغة تغنى بحق علي يد الفنان القادر علي مساءلة مألوفاتها الشائعة بحكم الإلف والرتابة حتى صارت في رتبة الحقائق غير المختلف عليها، فما يلبث الفنان الأصيل بأن ينهض إليها ثانية ليحطم الحق الذي شاع بسلطة شيوعه فقط، معيدا الحق الذي يتأسس بسلطة الحقيقة وجوهرها العميق. وإذا كانت المغامرة اللغوية الجمالية فى النص مغامرة فى التعبير، فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة خلاقة فى التفسير، إن الشعر لدى العذب يعلمنا عبر بنائه الجمالى كيف نفرق بين الحرية والضرورة ، هذا هو الدرس الجمالي اللغوي الدقيق لدي الشعر والشاعر.

وهذا الدرس اللغوي الجمالي هو درس جمالى وأخلاقى وحضارى ووجودى بالمعني الفلسفي الواسع لكلمة الأخلاق، فدائما الحق والجمال والخير منظومات متداخلة متجانسة متفاعلة في وقت واحد، وإذ يحاول الشعر لدى العذب أن يغامر باللغة فى اللغة من جديد ، فهو يحاول أيضا أن يكشف عن جوهر الزيف في اللغة الرسمية بصفتها عنفًا رمزيًا

منظمًا، وعقلاً جمعيًا مدشنا، وإذ ينسحب النص الشعرى عبر بنيته الجمالية التخييلية إلى عالمه الخاص يعيد مسائلة عالم العقلاء المؤسس على الشيوع الوهمى، إلي عالم المجانيين العقلاء المحتفين بالفرادة والتميز، ومن هنا فقط نستطيع وعى دلالة الجنون لدى العذب فى نصوصه الشعرية، فالشاعر من خلال صوره وأخيلته وإيقاعاته يشير إلى أن ذواتنا في عملياتها المعرفية والنفسية والفكرية كافة محاصرة رمزيا حيث ((إن كل ما يحس ويسمع ويطرب له، ويلذ به، كل لوحة وتمثال ووقفة وموقف وحالة نفسية وفعل فكر هو حالة رمزوية فالألم والكره والحسد والتذكر والخيال والعاطفة هي رموز معاشة وتفريغ الذات من اللغة الرمزية صعب حتى لو

خفف الذات إلي القمع والتعذيب الشديد وجعلناها تنسي وتفقد ما تعلمته (غسل الدماغ) من رموز لغوية))(٥٦).

وهذا معناه أن على الشعر والشاعر أن يعيدا للغة حيويتها الطازجة وللوعي إشراقه المنتج ، وللذات الإنسانية حريتها الخلاقة ، فثمة علائق وثقى بين الحرية اللغوية متمثلة في وقائع المغامرة الأسلوبية، والحرية الاجتماعية والسياسية والحضارية ، ومدى انخلاع هذه البنى المعقدة من ربقة العقل

الجمعي الرمزي الذي يدشن الإحساس الواحد، والوعي الواحد، بما يؤكد ثبات أطر وعي جامدة تخلق إحساساً عاماً بالألفة والثبات والاتباع.

وإذا كان الجمال هو الطلاقة والحرية والانفلات من أسر الأطر والقوالب والتصورات التي تغلف المادة والوجود من حولنا فإن الوقائع الأسلوبية المنحرفة عن الإطار اللغوي العام الثابت، تمثل جمالاً فنياً متجسداً في الشكل والصرف والمعجم والدلالة بما يؤسس لوعى إنسانى طليق ((إن جانب الخلق والابتداع فى النشاط اللغوى أهم بكثير فى دلالته على الحرية لأننا هنا نقوم بإنشاء عالم جديد ابتداء من اختيار عناصر معينة اختيارًا متفردًا

والحرية هى فى النهاية هى إقامة قصدية لجديد،إن النشاط اللغوى دليل عظيم على قيام الحرية بالفعل، لأنه مجلى للتعدد والتغير والاختيار والخلق جميعا))(٥٧).

ولعلَّ هذا الجدل المحتدم بين الحرية الإبداعية والضرورة القواعدية، بين الثبات السائد الشائع،والنفي الهادم الخالق ، لعلَّ ذلك أدخل بإشكالية العلاقة بين اللغة و الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر وما خلقته من تصورات لغوية وشعرية جديدة كان لها أكبر الأثر فى تغير الوعى الشعرى والنقدى معا فى الخطاب الشعرى المعاصر.

يقول الشاعر من قصيدته٠ رسالة إلى سيدة عاتبة٠٠٠٠)

ياسيدتى

حاولت لأكتب قاموسا مقروءا

فامتنعت غابات اللغة

وأعطتنى الإغراب

سافرت إلى الله فأعطانى كل الأسئلة الفوقية

ونفانى شحاذا فى كل الأبواب

خلطت فأرهقنى التخليط وقلت كلاما همجيا

يتوالد فى ذاكرة الأرباب

ياسيدتى مجنونا صرت إذا أهذى أركض فى أبد التخليطات

أهذى وأخبئ فى الهذيان(٥٨)

إننا نعيش باستمرار داخل سجون من القواعد والمعايير والأطر، سجون عقلية ونفسية ورمزية ، سجون صنعتها قدرتنا الحمقاء على التصنيف والتبويب والاختزال ، ونحن لا نعي أننا مسجونون بحكم الإلف والعادة وقد نصبح على وعي بذلك عندما يجرنا الشعراء الجادون إلى الصدام مع القواعد

بكافة صورها ، حيث تصير الشعرية التأسيسية هنا، قدرة على الإيغال في حيوية الواقع، والانخراط في طين ولحم

الحياة بكافة تفاصيلها اللانهائية المدهشة ، يستتبع ذلك فتح أبواب الحرية على كافة المستويات، فكل ما يوسع من عقولنا وأرواحنا هو حرية مجاهدة ضد الضرورة اللازبة اللزجة ،إن الشعرية في صورها التأسيسية المتعددة لدى محمد احمد العذب هى التي تعيد للغة إمكانها من جديد ،

ولن تتأتي للشعرية لديه هذه القدرة ما لم تستغرقها نظرية اللغة نفسها -أعنى البنية المعيارية للغة- استغراقاً خلاقاً بمعنى أن الخروج على القاعدة يكون نتيجة حتمية لبلوغ الوعي الشعري حدوده القصوى مع إمكانات اللغة المعيارية نفسها، إن الشاعر بقوم بعملية ((استنساغ)) للوجود اللغوى والجمالى السابق عليه وليس ((استنساخ)) هذا الوجود لو صح التعبير، وفى ممارسة هذه الحرية الجمالية، يمارس الشعر سلطة الهدم الحيوى المقدس، مقيما قانون الجدل الخلاق بين النفى والإثبات.

ولا أقصد بالنفى هنا التقويض، كما هو شائع لدى مدعى الشعر وعديمى المواهب، بل أقصد قدرة الشعرية على ((النفى المنظم)) لبنية اللغة المعيارية، حيث لا يصير النفى اللغوى سلبا مطلقا، بقدر ماهو إيجاب أسلوبى وجودى خلاق قادر على إيجاد الغائب المستحيل، من خلال نفى الحاضر الممكن، وربما أشار إلى هذا ((موكاروفسكى)) فى مصطلحه عن ((الانتهاك المنظم)) بصدد تفرقته بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية فى قوله : ((إن انتهاك قانون اللغة المعيارية ((الانتهاك المنظم)) هو الذى يجعل الاستخدام الشعرى للغة ممكنا وبدون هذا

الإمكان لن يوجد الشعر، وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا فى لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر فى تلك اللغة.

من هنا يتضح بدقة ما نرمى إليه من كون قانون النفى اللغوى الذى يمارسه الشاعر المقتدر - والعذب كذلك ـ إحدى صور الخلق الحيوى، وذلك عندما يمارس سلطة ((النفى المنظم)) لا سلطة ((الهدم المحطم)) ، إن الشاعر المعاصر لا يبتكر من العدم اللغوي، بل يبتكر من الوجود اللغوي والجمالي السابق عليه، إنه يعدل الأصول ولا يمحوها يطورها ولا ينفيها:

يقول الشاعر فى قصيدة :

(عبثا يحاولون تدجينى)

أغير فى الدلالات التى تتداول الأشياء

أغريها بها

وأرهن التذكار أن ينحل فى الوهلى

مدا يسكن المدا

أغادر خيمة الطقس الثبوت

وأجمع الأحلام أجنحة مكسرة أوسع ريشها فردا!!

أقتات حبر البوح

وأبدع وردة الموت الجميل

وارفض التاريخ شكلا خالدا

ومدى بلا صيرورة وتواترا عبدا(٦٠)

ويظل الجدل محتدماً بين أنساق الضرورة، وطفرات الحرية في بنية النص الشعرى ذاته، حتى يعيد الوعي الشعري تشكيل ذاته من جديد ، فاللغة هي إنسانيتنا ولا يجب أن نكون عبيداً لكل ما يعيق علينا إنسانيتنا من قواعد النحو والصرف

ومتن اللغة يقول [هيدجر] (إن الإنسان يتصرف كما لو كان هو الذي يشكل اللغة ويسيطر عليها ، بينما اللغة في الواقع تظل سيدة الإنسان ، وعندما تنفلت هذه العلاقة من السيادة يصل الإنسان إلى القدرة على التعبير ، إن الإنسان يكون متحدثاً عندما يستجيب إلى اللغة بالإنصات إلى ندائها واللغة هي أكبر النداءات)(٦١).

فالجسارة اللغوية هي جسارة وجودية في المقام الأول وفي هذا يقول الشاعر محمد أحمد العذب:

(من قصيدة: رسالة إلى سيدة عاتبة تتهمنى بالغموض والغضب)

أعرف أنى أكتب من وحى الغضب المغتال

وأعرف أنى أكتب من وحى البقع الزرقاء على قمصان التعب

وأعرف أنى أكتب من وحى خواء اللغة القاموس

التصنيع ـ التبديع ـ التسجيع ـ التوشيع ـ اليوتبيات

أكتب وأخبئ فيما أكتب شمس الآتى وخلايا التغيير

وجيل الغضب

وحبر المنشورات

ياسيدتى حاولت لأكتب قاموسا مقروءا

فامتنعت غابات اللغة

أعطتنى الإغراب

وسقطت على الكون

غريبا مملوءا بالعشق ونايا يتخفى فى الكلمات

وإرهاصا يتواتر فى غابات اللون وغابات التشكيل(٦٢)

و يتنقل الشاعر من كتابة الغضب إلى تأمل الشواهد الميتة فى الأسماء والأفعال، الموازى الرمزى للمنظومة الثقافية السائدة، مستبدلا موت الأسماء والأفعال فى حياتنا العامة، بخلق الفعل الشعرى القادر وحده على ترميز العالم من جديد وفق صيرورة الحياة وحيويتها ، لاوفق فجاجة اللغة المتبعة، فالانحراف الأسلوبي للغة الشعرية عن بنية اللغة المعيارية في إطلاق مسميات جديدة مبتكرة يوازيه فى شعرية العذب انحراف في وعي الأشياء والموجودات ومجمل العلاقات الاجتماعية والسياسية المحيطة بنا.

والشاعر يعي أن الترميز اللغوي المحيط بنا يصنع شكل الحقيقة التي تهيمن على الوعي والتصور والممارسة. لذا نرى شاعر يستبدل قانون الكتابة السائدة، بتأسيس الكتابة المغايرة فى قوله :

(قراءة فى شواهد الأسماء والأفعال)

يلوح لى

أن الذين يدخلون فى حوار الفعل من مدخل (المعلقات السبع)

و (المعاجم المتاخمة)

يهربون الجوع للجياع فى دوائر مكرورة مساومة

فمرة فى شكل حلم غائم المدى بلا ضفاف

ومرة فى شكل سيف حامل وشم القطاف

ومرة فى شكل أبجدية مهاجمة(٦٣)

ويضطر الشعر إلى السفر المناوئ ضد واقعه، ويضطر الشعر إلى أن يجدف ضد التيار، مبحرًا ضد السائد فى هذا السفر الغريب يقول الشاعر فى قصيدة

(يوميات مسافر إلى الوراء):

أرنو إلى صوتى المجوف هائما فى الأودية

أرجوه أن يستل قامته من الطين الخرافى اللزج

وينام فى قلب الرياح الأغنية

و فى السفر الشعرى المناوئ ، تتخلق الطرق البديلة ، والسفر الحق ،فيستبدل الشعر درب الموت بدرب الحياة ،مؤثرا الخلق فى الموت، على الموت فى الحياة حيث

تهرع الحروف لوجودها الجديد،وتستبدل المعاجم وعيها الزائف الحاضر بوعيها الفعال الغائب، ويعيد الشعر ذاكرة الأشياء الحية، نافيا ذاكرة المؤسسة الرمزية الفجة، هنا تتخلق المدركات والموجودات فى سفر تكوينها الجديد، ويعترى الشعر قشعريرة الخلق الأول فى قول الشاعر (نجبل الأشياء أغصنا وقبرة) ويتابع الشعر ملحمة الخلق والتكوين

فى قصيدته الرائعة:

(فواصل فى معزوفة الموت الرمادية):

جداولا

تعود ذكرياتنا يبوسة وثرثرة

ننشق من أقماطنا نهيم فى الخواء

نرتمى على فدافد اليباب

نستحم فى دمائنا المخثرة

نعيد للحروف شكلها القبلى

نسكن المعاجم التى(تصير)

نجبل الأشياء (أغصنا وقبرة)
نلتم
يوشك التكوين أن يكون
يهاجر الشاعر فى قاموسه الجديد
يملأ السلال من حدائق الجنان
والسلال من حدائق الجحيم
والسلال من حدائق (المابين)
ويرجع الشاعر فى عينيه من لون احتقان القبل والبعد
مساحات اخضرار
تتنامى فى ضفاف المقلتين

تتحدرين

(كأنما للفوق والتحت اصطلاح)

ناهداك ورغوة الزبد انطفاء

(يتصالب) الغائى والعرضى

حين تجوع نيران المجوس

وحين ترتبك المواسم فى الضفاف

وحين مفردة تهاجر طفلة رعناء) فى شتم الشتاء

يتعذب الشعراء فى وجع التقاسيم الدميمة

حين تسترخى رؤى ليلية

فى وشوشات اللون والتكوين والوجه الخرافى الهجاء

(يتقصد) أن يورق فى شجر الريح

وأن (تعضى) فى أبد التجريد

يبتكر اللغة ـ الصمت

ويرحل خلف اللغة ـ الحيرة فى غسق التوليد

يتنكر فى سحب حواشى الكتب الصفراء

ويكنز فى القبلى جنين البعد

ويرفع للاشئ الخالد رايات التوحيد

يستولد أعطابا فى ذاكرة الإيقاع

ويسقط بين الصهوة والآماد

ويضحك حين الغرق يؤاخى بين خطانا فى زمن التعميد(٦٥)

عندئذ يتخلق الشعر من رحم العصيان الأبدى ضد السائد، موجدا ذاته المتأبية عن الأغيار التابعة الفجة، ويرفض الشعر أن يكون محاكاة أو تعبيرًا أو حتى خلقا من الموجودات المادية التابعة ، بل يصر على أن يقيم قداسه الحيوى الخاص، المنسرب من طوايا الشعر لا طوايا الشعور، وهنا ينغل النص فى عتمة الوجود الجوانى المترع بالخفايا الغائبة الحاضرة، حيث يكنز (فى القبلى جنين البعدى، ويستولد أعطابا من ذاكرة الإيقاع، رافضا سحب الكتب الصفراء التى تبتذل العقل والوجدان) فيستبدل الذاكرة المعطوبة بنسغ الشعر الحى فى الرؤى الليلية النى اجتاحت وعى الشعر

والشاعر فى (وشوشات اللون والتكوين الأول) رافضا الدخول فى النص، مؤثرا الخروج عليه باستمرار فى رمز الريح المجتاحة للبوار الكائن حول الكائنين فيه، ويتبدل الشعر أعضاء المخلوقات المهترئة بتعضون وجودى جديد مبتكرًا لغته من رحم الصمت الذى يترامى إلى خفيات الوجود الغائب ، فالصمت هنا حضور كامن، ووجود ساكت، يستحضره الخيال الشعرى ، خالقا هذا الجدل المعقد بين سياقى الحرية والضروة فى الواقع المحيط به، وهنا يقدم محمد أحمد العذب قصيدته الرائعة :

(الممثل وقداس العصيان الفيزيقى)

سيداتى من زمان موغل فى البعد مارست احتقار الفعل حاذيت الخرافة

بعت وجهى للمساحيق وللدور الخرافى الذى ينمو ويهوى تحت أنقاض الكثافة

جئتكم فى زى نيرون وبوذا

جئتكم فى عسكر الفتح حواريا زنديقا ونذلا ومسيحا ويهوذا

(اعتذارية من المخرج إلى الجمهور)

سيداتى سادتى معذرة

قوله كان ارتجالا
كان تجديفا غبائيا مريضا شوه العرض
الذى عشناه فى التاريخ عامين ارتحالا
لم يعش فى النص
لم يستظهر الدور
تحلى عنه (بعد البدء) كبرا وملالا
كا الذى أغراه أن يشتم كل الكلمات العاقلة؟
ما الذى أغراه أن يجرح أحزان الملقن؟
ما الذى أغراه أن يبصق فى كل الوجوه؟(٦٦).

إن الخروج على النص السائد بما أنه مؤسسة رمزية قادرة على تدجين الأشياء والأحياء وجميع تصورات الواقع الذى نعيش فيه، ومناوئة جميع أشكال الكلام العاقل، الذى صار عاقلا بحكم الشيوع وليس بحكم الحقيقة ، قد أدى بالشعر إلى رفض كافة أشكال التمثيل الأعمى لأشكال الواقع المحيط به، مستبدلا النص الشائع بالنص الخارج، والتجديف بالتعريف، واللغة الصمت باللغة المبتذلة والعصيان الفيزيقى الوجودى، بطاعة التلقين الإنشائى الأعمى،إنه يعلن شعرية الخروج على النسق الرمزى الجمعى العام، فليس الواقعى هو الحقيقى

بالضرورة بل يجب أن يرتفع الواقعى إلى مستوى الحقيقة الغائبة.

يقول الممثل معلنا عصيانه العام:

سيداتى سادتى

وأنا الآن أصلى

للذى يرجع بى من رحلتى فى الآخرين

للذى يكتب دورا لى أؤديه اختيارا

فيه من دمعى، ومن لون عيونى

لم أعد أقدر أن ألبس وجها مستعارا!!

تائق للخلق من ذاتى ومن بئر جنونى!!

لابسا تاجا من الشمس، وخفا من رياح المطر

رافضا كل المقولات القديمة

ثائرا فى وجهى الماضى

وحرا فى ارتجال الفعل

حرا فى نهايات الفصول

دائسا فوق نداءات الملقن

دائسا فوق بقايا ما يقول(٦٧)

إن المتأمل فى بنية النص الشعرى هنا يلحظ غلبة بنية النفى فى(لم أعد أقدر أن البس) وغلبة بنية اسم الفاعل فى (تائق للخلق ـ لابسا تاجا ـ رافضا كل المقولات ـ ثائرًا ـ دائسًا ـ حرًا فى ارتجال الفعل)إن العلاقة بين نفى الفعل فى الواقع الموازى للتمثيل الزائف، والقدرة عليه فى اسم الفاعل المجسد للشعر والشاعر، يدفع بالشعر إلى خلق عالمه الحر المتجدد خاصة أن ثمة قدرا من الإيجابية يرتبط باسم الفاعل حيث يجرى مجرى الفعل فى حركاته وسكونه، فهو محمول على الفعل فى الحركة والنشاط، وإن لم يخرج عن الاسم، وتتكئ الصورة الشعرية فى النص السابق على اسم الفاعل بوصفه بؤرة المركز فى الصورة حيث لايتضح مجالها إلاَّ من خلاله، أضف إلى ذلك تعدد مجالاته الدلالية بين المادية والمعنوية ومجيئه مقدما فى البنية التركيبية للصورة الشعرية، ومتتاليا متقحما بلا روابط نحوية، مما يكثف من الحالة الشعرية من جهة، ويبرز عنف الانفعال الشعرى وقدرته الجامحة على الرفض الجامح الذى لايصده شئ من جهة أخرى، فالنص الشعرى هنا أشبه بحالة قصوى من

التقحم والمصاولة بين الشعر والواقع التمثيلى الأجوف المحيط به، ولقد كان المعجم الشعرى القائم على الرفض والتجديف والثورة والتغيير هو المعجم الأثير دوما لدى محمد أحمد العذب، ويبدو أن الشعر لدى الشاعر كان رديفا للحرية، والتجربة الحية القائمة على الوعى العميق بالواقع وطبيعة الأنظمة الرمزية المسيطرة عليه، ولنا أن نقرأ هذا الوعى النقدى العميق للشاعر بصدد تحديده للتجربة الشعرية فى الخطاب النقدى المعاصر فى قوله:

((إن الفرق الحقيقى بين شعر التجربة وشعر الذاكرة، أن شعر التجربة غائص فى قرارة الأشياء بينما يكتفى شعر الذاكرة بالطواف من حولها، وان شعر التجربة يكتشف فى كل مرحلة أصقاعا جديدة

بينما (يتذكر) شعر الذاكرة معالم اكتشفها له سابقوه، وأن شعر التجربة يخلق عالما لم يكن مخلوقا ، بينما يكتفى شعر الذاكرة بوصف عالم مخلوق بالفعل، وأن شعر التجربة يسير فى استقصاء الخاطر سيرا (عمقيا) بينما يكتفى شعر الذاكرة فى استقصائه للخاطر بالسير على مستوى (أفقى) وان شعر التجربة يحاول الوصول من خلال الجزء إلى الكل بينما يكتفى شعر الذاكرة بالتلكؤ على هوامش الأجزاء، وان شعر

التجربة يمثل مغامرة فى الكون بالفن، وفى الكون والفن، وفى الكون الفن، بينما يكتفى شعر الذاكرة بإيلاف المكرور الذى يحتذى قامات من سبقوه ، وينبغى أن نعى حقيقة أولية، وهى أن هذه الملامح الفارقة بين شعر التجربة وشعر الذاكرة هى الملامح الفارقة بين شعر الصدق الفنى وشعر الصنعة الكلامية))(٦٨).

وبعيدًا عن العراك النقدى الشهير فى تراثنا النقدى والبلاغى حول مصطلحى الطبع والصنعة، وعلاقتهما بمصطلحات مثل: الملكة الشعرية وفحولة الشاعر، وتحكيك الشعر وصقله وتهذيبه نود أن نرى مصطلحى الصدق الفنى والصنعة الكلامية فى ضوء جديد، على غير ما تصوره محمد أحمد العذب، حيث نستطيع أن ننتقل من مصطلح التجربة إلى مصطلح التجريب، فيكون الفارق الجديد هنا بين شعر لفظى إنشائى يستمد شعريته من الذاكرة اللغوية والتقاليد الجمالية السابقة والمتبعة ، ونستطيع أن نطلق عليها شعرية الزخرفة اللفظية وشعرية تستمد معجمها من دم الأشياء، وطين الحياة، ونستطيع أن نطلق عليها شعرية التجريب الحى، ويجب هنا أن نحدد بدقة السيرة الذاتية لمصطلح التجريب وقد حاولنا ذلك فى

دراسة سابقة لنا، ولكننا نود هنا أن نحدد العلاقة بين (شعرية التأسيس التجريبى) عند محمد أحمد العذب وعلاقتها بمصطلح التجريب.

شعرية تأسيس الخيال المنظومى التداخلى :

يحدد إبراهيم فتحي فى معجمه، مصطلح التجريب بأنه:(مصطلح فرنسي عسكري الأصل، امتد ليشمل الحركة السياسية، والفنية، وهو يعني في الأدب مجموعة من الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة علي التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشري كما يقول " إزرا باوند " لذلك فإن عليهم واجب أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول، وفي الأدب العربي موجات متعاقبة من أدب الطليعة)(٦٩).

فالتجريب بهذه الكيفية خرق للإجماع الجمالي السائد، وخروج علي الوعي الفني المألوف لدي الكتاب، وقد ربط الكاتب بين التجريب والطليعة في تحديده السابق، حيث الدلالة المعجمية للفعل (طلع) وكافة سياقاته اللغوية التي تقترب من فكرة البزوغ الجديد، والثورة علي المتبع، وتقديم طرائق طلائعية جديدة، في وعيها الجمالي والمعرفي، بما يخالف الوعي الجمالي السائد، وبالطبع لا

يكون هذا بصورة قبلية تعسفية، بل بصورة استبصارية كلية،حيث تتضامن قوى وطاقات الفنان الطليعي في استخلاص جوهر واقعة المحيط به، بما يجعله قادرًاً علي استشراف طرقاً جديدة كامنة، تنتظر من يكون أبا عذرها،ومنشؤها إنشاءا.

وبهذه الصورة (لا يكون التجريب اتجاهاً تزيينياً أو ميلاً شكلياً أو ثانوياً بل ارتبط – دائماً – بمفهوم الطليعة بوصفها حركة راديكالية، لذا تبنته دوماً جماعات فنية صغيرة،واحتضنته مهود هامشية تجلى فيها بعده الجمالي الجديد محلقاً بعيداً عن سلطة الفن الرسمي المكرسة ومؤسساته (القائمة)(٧٠).

ولكن هذا التحليق البعيد عن المؤسسة الرسمية للفن لا يعني القطيعة المطلقة بالتأكيد – حتى وإن حاول الفنان ذلك فهو مستحيل على المستوى المنطقي للأشياء – بل المقصود هو خلق وعي جمالي هامشي، يكون قد انتخبته مجمل المكونات الجمالية والمعرفية للواقع، ورشحته بصورة حتمية للوجود، هذا الوعي الجمالي الجديد يكون نقيضاً لثبوتية المؤسسة الرسمية الجمالية من جهة ،ونقيضا أيضاً للانقلابية المطلقة خارج الزمان والمكان من جهة ثانية، بما

يرشح هذه الجرأة الجمالية الأصلية لتستجيب لإمكان الانتخاب والاستمرار، والقدرة علي قود روح العلاقات الاجتماعية والجمالية إلي مسارها الفطري المتطور باتجاه المستقبل.

ونظراً لوقوع التجريب في أعماق آنات الزمان المتصلة بالوعي الإنساني بصورة كلية غير منفصلة بين حاضر وماض ومستقبل،فإنه يقع فى منحنى متصل من التصور والفرض

ومحنة الاختبار والتحقق من الأمر، فيما يتصل بدلالة (التجربة) كمفهوم دلالى لغوي علي معني (اختبر الأمر مرة بعد مرة، أو علي معني : التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته)(٧١) وهذا المعني اللغوي للتجربة الذي يوقعها بين المعلوم والمجهول لاختبار الحوادث المجربة وانتخاب فروضها الصحيحة من السقيمة، يتقاطع وتعريف (التهانوي) للمجربات: (إن المجربات ـ مطلقاً ـ هي القضايا التي يحكم بها العقل لاحساسات كثيرة ومتكررة، من غير علاقة عقلية، لكن مع الاقتران بقياس خفى، لا يشعر به صاحب الحكم مع حصول ذلك: (القياس من تكرار المشاهدة)(٧٢).

إن قياس التجربة علي التكرار الحسي أوالشعوري أو العلمي، أو حتى مجرد التكرار، يجعلنا مجرد ملاحظين لما يحدث دون أن نبت فيه ، فالتجربة تظل معلقة في المنطقة الرمادية الملتبسة بين المعلوم والمجهول، حتى تنتخب فروضها أو تنتخبها فروضها.

ومن ثمة فللتجربة غرضان (كما يقول (رينيه،ج، ديبو *RENE J Dbosy* للتجربة غرضان ،كثيراً ما يكون كلاهما مستقلاً عن الآخر : فهي تتيح ملاحظة وقائع جديدة ، لم تكن متوقعة من قبل ،أو لم تكن معالمها قد اتضحت بعد تماماً،

وتحدد مدى مطابقة الفرض المعمول به لعالم الوقائع (الملاحظة)(٧٣).

وبهذا التحديد العلمي للتجربة تصير عملياتها مقاربة إلي حد كبير لعمليات التجريب فى شتى صور الإبداع، فثمة توجهان للتجربة أولهما سابق عليها، والثاني لاحق بها، أما السابق فهو رؤية ما لم يكن متصوراً من قبل وهو عين الشيء الجديد ، وأما اللاحق فهو مدي مطابقة هذا الجديد البازغ بالفرض التصوري القبلي ، وبين بزوغ وقائع جديدة، وقياسها علي فرض سابق، يلتحم نبض الحياة

الخلاق بتصورات العقل وحدوسه التخييلية، وتظل العلاقة محتدمة بين إيماضة المجهول الآتي، وتذبذب الفرض العقلي الآني، مما يشير إلي دقة تعريف (التهانوي) السابق للمجربات من الأمور بعدم وجود علاقة عقلية واضحة فيها ومن ثمة يكون الاحتكام إلي القياس الخفي، وهو الأمر الذي يؤكد أن الإنسان يدرك كثيراً من الأمور الهامة للغاية إدراكاً فطرياً لا شعورياً، وإن لم يستطع التعبير عنها وفق أسس عقلية واضحة وهنا يلعب الحدس والتخمين،واستشرافات البصيرة، والخيال، دوراً رئيسيا ، بل (أقول تأسيسياً) فى الإدراك، سواء أكان إدراكاً علمياً أم إدراكاً جمالياً: (فالعلماء العظماء شأنهم شأن الشعراء كثيراً ما يستلهمون حدوساً غير عقلانية)(٧٤).

وهذا يؤكد لنا المجال الثر الفياض للعالم المعقد للتجريب، فهو عالم تعامل مع المجهول بالمعلوم، وهو أمر بالغ الصعوبة والارتباك، حيث لا يكشف المجهول إلاَّ المجهول، أما المعلوم فقد استنفد طاقته فى التعرف أمام المجهول.

وفى هذه المنطقة البرزخية الواقعة فى عمق جدل المتناقضات بين الحركة والصيرورة، والتعدد والتعقيد،والوضوح النسبى، والغموض المتعدد، نحتاج إلى حشد خلاق لكافة الإمكانات العقلية والخيالية والروحية والظنية والحدسية والاستبصارات الإبداعية، لتحسس عوالمها ومراميها، فعن طريق التكرار مراراً تتم عمليات الانتخاب والفرز والاستبعاد المنظم للطارئ، والاستبقاء المنظم المرن للحيوي المتنامى، ومن خلال ممارسة هذا التصور مراراً، يتم التضييق التدريجى للطارئ المجهول، والاستبقاء التدريجي للمتناوب المعلوم، حيث تتم التآلفات الجديدة إما وفقاً للارتباطات السابقة التي تكونت فى العقل والوجدان ، أو بصورة طفرية تماماً لا علاقة واضحة لها بخبراتنا وارتباطات عقولنا السابقة ، فهي تحدس فى تيار وجداني باطني غامض، تضعف فيه سلطة العقل، وتعلو فيه أجنحة الخيال والحدس ،فقط على الأديب أو العالم أو المفكر أن يترك عقله ووجدانه

محررين تماماً من أية تصورات سابقة، وأن يمتلك القدرة على أن ينغمر فى حلم عميق فيما هومنطو فيه، أو بتعبير آخر ينمي فى كيانه كله القدرة على أن يحلم،فإن ما نعرفه بالفعل هو أكبر عائق لحرية تفكيرنا، ومن ثمة تصبح القدرة على أن نفكر ونجرب بأنفسنا لأنفسنا هي الأصالة الحقيقية الدافعة نحو الجديد والطليعي والتجريبي وعلينا تكرار ذلك مرات عديدة بطلاقة وحيوية ومرونة وأصالة، حتى يتم الفرز والاستبعاد والاستبقاء من خلال جدل الخطأ والصواب،أو جدل النفى والإثبات وعلينا أن نولى النفى نفس قيمة الإثبات، حتى تبزغ منظومة جمالية معرفية جديدة تتبلور بالتواتر والانتخاب الطبيعي، وعند هذا الحد تقترن التجربة الإبداعية بصفتها ممارسة إبداعية خلاقة ، بالطليعية التى تتكرر مراراً حتى تفرز شروط تأسيسها جمالياً بالتجريب المتتالى، بوصفه منظومة جمالية ومعرفية منزاحة بالمعنى الاصطلاحي والفلسفى لمفهوم الإنزياح.

وقد وعى الشعر ذلك لدى الشاعر، حيث نستطيع أن نستنبط هذا الخطاب النقدى المعكوس من بنية الشعر ذاته لدى محمد

أحمد العذب، يقول الشاعر بخصوص شعرية التجريب، من قصيدة :

(تصورى)

تصورى أنى أحب حلوة لم أرها

ولم يصلنى (فى شراع الهاتف البخيل)

إلا صوتها المحور

لكن كل من رأى حبيبتى يحار كيف يأسر القاموس زهو ظبية؟!

ويكتفى فى شرح مفرداتها بقوله ((تصور))

حبيبتى ظلى سياقا لا يتم، طفلة مفكوكة القميص عن ثمارها

وأرهقى المسافة- الكشيفة - الجنون بين الورد والرياح

فى سريرك المرتب - المبعثر - المغبش - المنور

وأرهقى معاجمى حتى أقول للتى تسألنى عن حلوتى (تصورى)

وللذى يسألنى عن طفلتى (تصور)(٧٥).

إن انتقال الشعر من التصور إلى الصورة، من السرير المرتب إلى السرير المبعثر من المعاجم الأليفة إلى المعاجم التى لم تنكتب بعد والقادرة على أسر الزهو والطلاقة فى الظبية النافرة، بما يذكرنا بنص سويد العكلى السابق

حيث يصادى سربا من الوحش نزعا، كل ذلك يؤول بنا إلى السياق الذى لم يتم بين التصورات النقدية المسبقة عن الإبداع والتصوير الشعرى النافر عن أى تصور نقدى مسبق كما يواشج بين التقمط فى أقمطة الخلق الأولى فى النص السابق وبين الهيام فى الخواء اللغوى والجمالى حتى يكون الشعر قاموسه الجديد فيهاجر فيه مبتكرًا شروش اللون وتكوين الكلمات، خارجا بها على النص فى قداس العصيان الفيزيقى حيث يزاوج الشعر بين النقيض والنقيض فى الموجودات المادية الحسية مرتجلا خلقها الجديد بعيدا عن صوت الملقن، وطاعة الجمهور، والتصورات العاقلة التى يحرص عليها مخرج المسرحية التافهة، ينفصل الشعر عن جميع روابطه الأولى مفككا البنى الرمزية السابقة، فى صورة الطفلة المفكوكة الأزرار عن ثمارها الطازجة المتوهجة، وفى هذا المنعرج الحرج يدخل الشعر والشاعر

مملكة الصمت حيث يفتض أسرار ما لايقال، ويؤدى ما لاتؤده الصفة، ويتجادل

الوعى النقدى السابق، والوعى الشعرى الخالق فيكيف كل منهما الآخر، محاولا تدجينه فى قوالبه ومقولاته، وقد ينتصر النص الشعر لجمالياته، وقد ينتصر التصور النقدى لمقولاته، مما يدفعنا إلى حتمية القراءة النصية الإبداعية، وسيظل النقد فنا فى المقام الأول، إلى جانب كونه علما فى المقام الأول كذلك. ولعل النص الشعرى السابق لمحمد أحمد العذب يفتح الجدل النقدى واسعا بين الشعراء والنقاد فى رصد آليات الوعى النقدى ((بالنص الشعرى)) وهى إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدى لها فى الواقع النقدى العربي : ((بما يعنيه ذلك من إفراغ الفعالية الشعرية من بذور نموها وتطورها وتحويلها إلى تجربة ساكنة أو تابعة على أحسن الفروض للفعاليات الاجتماعية الأخرى، مما يؤدى بحكم ضعفها الذاتى إلى حرمانها من الوقوف على صعيد واحد مع الفعاليات الأخرى، وإلى عدم قدرتها على إضافة أى فعل إلى الوجود العربى.

وفى هذه الحالة لاتتشوه علاقة الفعلية الشعرية ببذور تطورها فقط، بل وتتشوه علاقتها بالنقد أيضا، لأن الشاعر لايتلقى تجربته مباشرة مهما ادعى البعض براءة النظرة، ونضارة الوجدان، بل أى أمينة إن صح التعبير بل عبر شبكة ذهنية

ذات علائق موروثة أو متكونة، ويبدو انفصال الشاعر العربي عن التجربة أو لامباشرة هذه العلاقة مضاعفا بحكم الوضعية التاريخية للتفكير العربى أولا، وبحكم افتراضات الخلق الشعرى القائمة على لعبة شخصية يمارسها الشاعر فى ما هو معطى، وينبع الانفصال الأول من العطلة القرن عشرينية التى وجد العربى نفسه فى سياقها بتأثير غزو الأشياء الغربية الجاهزة، إن على صعيد السلعة أو على صعيد الفكرة، لقد أصبحت الطبيعة والمجتمع مطلقات فى ظل غياب ممارسة الفعل: فعل اليد، والفكر، ووضعت إشكالية النهضة على قاعدة الماضى المستعاد أو على قاعدة حاضر الآخر المتفوق،أو على قاعدة توفيقية بين الشاذين: الماضى وحاضر الآخر،ما يعنيه هذا هو غياب أو تغييب الحاضر العربى، ذلك العطب المتواصل والغامض تحت هذا الشكل الفوقى من الفكر والطبقات، أما الانفصال الثانى فينبع من طبيعة

الفعالية الشعرية بوصفها قيامة ذهنية على قاعدة رصيد ثقيل من الموروث الشعرى، وعلى قاعدة تعزيز متواصل على الانقطاع بين ماهو شعرى ولا شعرى، بين ما هو ضرورة ، وما هو حرية، ولم يتمكن التكون الذاتى للنظرية الشعرية من حل هذا الانقطاع، بل تعززت الهوة بين الطرفين المنقطع أحدهما على الآخر، بانعكاسات الانفصال الأول، وآثاره على صعيد عادات التلقى الذهنية، وهنا يلعب

النقد دور المحرض على المزيد من التشويه، سواء كان نقدا تراثيًا أو متغربًا، أو نقدًا توفيقيًا))(٧٦).

وهذا ما يجرنا إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعى النقدى بالنص الشعرى، وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والقدرة على المراجعة والتجريب،مما يجعل من القراءة النقدية قراءة إبداعية فى المقام الأول .

إن قراءة النص الأدبي عمل إبداعي يضفي على النص قيمة إبداعية جديدة،على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية من نوع خاص تتوازى والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية

ناتجة عن الفحص الأسلوبي لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع،والنقد بوصفه مسباراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدى مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي.

ويبدو أن طبيعة الفن بصفته بناءاً جمالياً قائماً على الرموز والأشكال والأصوات والأخيلة قد فتحت باب تلقيه واسعاً،فكل نص فني أصيل قادر على أن يخلق لدى متلقيه أنسقه جمالية ومعرفية متعددة، وذلك حسب مدار أفق توقعاتهم الجمالية،وخلفياتهم المعرفية والثقافية،وآليات مناهجهم في التحليل والحكم النقدي، إلى الدرجة التي نستطيع القول بأن لدينا قراءات نقدية للنص الأصيل بعدد قارئيه في الماضي والحاضر والمستقبل لا على سبيل فوضى الدلالة ولانهائيتها التفكيكية، ولكن على سبيل ثرائها، وتغايرالزاوية الجمالية والمعرفية للخطاب النقدى نفسه.

وقراء النص هنا لا يكتشفونه فحسب بإبرازه للوجود " بل لأنهم يجعلون النص ذا وجود مطلق (أي أنهم ينتجونه) فالقارئ على وعي بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه(٧٧).

ولا يمكن تحقيق ذلك إلاّ بالتثبت من جماليات النص جملة وتفصيلاً من حيث هو تركيب جمالي معرفي قادر على بلورة رؤيا خاصة للذات والعالم المحيط بها، فالنص الشعري الأصيل تربة جمالية خصيبة لا ينهكها دوام الحرث الجمالي ولا يضعفها توالي النسل الفني، فهي مثل كل تربة خصيبة كلما قلبت منها طبقة كشفت لك عنى طبقة أخصب وأعمق ،

بل تكشف عن أحياء دقيقة موغلة في سريتها ورهافتها ولا نهائيتها، وجميع هذه الكائنات الجمالية الحية لا توجد في الطبقات العليا من سطح النص ، بل توجد في الدقائق البعيدة والمرامي الغامضة للنص، ومن ثمة كانت دقة المقولة النقدية السائرة بأن ثمة دلالات جمالية ومعرفية للنص بعدد قراءاته، يبد أن هذه الحقيقة النقدية لا تكتمل إلا بحقيقة أخرى تتبلور في أن الوجود الجمالي للنص لا يكتمل في صورته المثلى إلا بوجود أكثر من قارئ له بمعنى " قراءتنا للقصيدة لا تكون قراءة تامة إلا بعد مقارنتها بقراءة ثانية وثالثة ورابعة، فهي كأي قضية

تعرض على المحاكم لابد من وجود عدد من الأدلة لصالحها أو ضدها، والقراءة المفردة مهما كانت دقتها تعاني من ففقر نظري وتطبيقي في حين أن القراءات المتعددة قادرة على إنتاج آراء جمالية ومعرفية منطلقة كلها من القصيدة نفسها، مما يعني أن هذه القصيدة وما يشابهها قادرة على منح القراء تصورات نقدية عدة)(٧٨) إن الفن الأصيل قادر على خلق معرفة نقدية جمالية أصيلة أيضاً، وقادر على العطاء النقدي ضمن التصورات النقدية المتعددة

بما يؤكد لنا أن الإبداع أسبق من النظرية بما يجعله قادرا على أن يكيف النظرية للوعي الجمالي الجديد بأكثر مما تكيفه النظرية وتبقى وظيفة النقد الأصيلة كما يقول إليوت " إن

وظيفة النقد ينبغي أن تكون في السعي المشترك نحو التقييم الصحيح "

وهذا المسعى الجمالى المشترك، نستطيع أن نتصوره تصورات شتى فقد يكون سعياً مشتركاً بين الناقد والناقد، وبين الشاعر والناقد، أو بين الناقد وتقاليد النقد المتبعة، أو بين الشاعر والناقد بصفته قارئاً مميزاً له أفقه الجمالي الخاص، ويظل هذا السعي المشترك يكدح في مراقي الجدل الجمالي بين الشاعر والقارئ والواقع حتى ليحدث الصدع الجمالي سواءً في بنية الشعر أو أفق توقعات القارئ، أو تقاليد الجمال المتبعة في الواقع المحيط بهما، ولكن يظل الجدل محتدماً لصالح الأطراف الثلاثة، فلا نستطيع أن نعاين بالتحديد أين يكمن الجديد الجمالي المعرفي في النص الشعري، أم في الجهاز المعرفي الجمالي للناقد وقدرته على تحريك الجمال في النص الأدبي تجاه المثال المرجو، ولكن نستطيع أن نشير فقط إلى ملامح التراكم الهائل الحاصل عن تعقد العلاقة الجمالية بين النص والناقد والواقع وقد يلتقط إحدى هذه العلاقات الجمالية المتعددة المتفاعلة ناقد حصيف، فيدفع بها إلى مرحلة أعلى من الوعي الجمالي، وهذا جلياً وممثلاً لدى مدرسة النقد الجديد حيث يقول جون كرورا نسوم: "(إن ثمة فجوة تفصل عادة بين الناقد وعلم الجمال

وسلطة النقد، إنما تعتمد على تصالحه مع علم الجمال، وسلطة الجمال إنما تعتمد على تصالحه مع النقد، أما وظيفة النقد فينبغي أن تتجاوز معرفة الأدوات التقنية للأدب، لأن هذه يعرفها الجميع وإن أشهر شعرائنا غالباً ما يخرجون عن استخدام هذه الأدوات التقليدية فالابتكارات الشعرية قد تدفع بالناقد العادي إلى القنوط حين يحاول حصرها في حدودها المنطقية

ولكنها تحث الناقد الجيد على مراجعته الأصول الجمالية . وامتحان القصيدة على محك مفهوم فلسفي يدل على الطابع المنفرد المطلوب توفره في أي قصيدة)(٧٩).

وهذا التصور النقدي لعلاقة المتلقي – الناقد – بالنص الإبداعي يكشف عن تعقد دلالاته وتشابك تفاعلاته،على أكثر من مستوى جمالي وثقافي ، فثمة علاقة صدام بين الناقد وجهازه المعرفي الجمالي على المستوى الذاتي، ثم تنمو علاقة الصدام ثانية بين ما آل إليه الجهاز الجمالي المعرفي للناقد في مراحله المتطورة ثم تفاعله مع التقاليد الجمالية الخاصة الجديدة في النص الإبداعي، مما يدفع إلى مزيد من الصدع الجمالي والثقافي بين الآليات الجمالية للناقد، والاستبصارات الجمالية المتفردة للنص الإبداعي، وهذا يؤكد

لنا عدم نمطية شبكة العلاقات المحتدمة بين المتلقي والنص والواقع، فدائماً يتبادل هذا الثالوث الجمالى مواقع الصدع والريادة والتعديل والتطوير، وإن كان النص الإبداعي له القدح المعلي غالباً في صوغ جسارة الاقتحام الجمالي والمعرفي ، فإن المتلقي لهذه الغابة الوحشية المجاز، المترامية الدلالات ، هو الذي يعطي للنص حياته الجمالية الخاصة، وذلك راجع إلى أن النص :(يولد وهو يتضمن ناقده، وذلك من خلال ما يحتويه من آراء وأفكار واستبصارات روحية وفكرية جديدة تترسم أنماطاً تصورية جديدة للحياة والفن معاً، ذلك أن النص رصد لمعطيات الخارج ، ولكن حين يمتصها في داخله الفني يعيد شروط إنتاجها قارة أخرى بصورة تمت ولا تمت للخارج المحيط به ومن هنا فالنص الجيد يتوسل بمتلقيه كي يفك مغاليقه فإذا كان المبدع خالق النص فالنص خالق متلقيه)(٨٠).

إن متلقي النص يعطي معرفة مثل النص تماماً، ومن ثمة فنحن أمام تجادل ثقافتين ، ثقافة تجسد الواقع في صورة جمالية تحويلية حسب رؤيا المبدع وثقافة تحليلية تعاين بنية النص الإبداعي، فترى إلى آليات بنائه ومرامي دلالاته فتفتح مستغلقها من جهة، وتمد لها أقصى حدود الممكن الجمالي

والمعرفي من جهة ثانية، فإذا كان المبدع ونصه هو المؤلف الأول من حيث القدرة على التركيب والتشكيل ، فإن المتلقي هو المؤلف الثاني من حيث القدرة على تفكيك التشكيل الجمالي الأول، وإعادة صوغه وتركيبه وفق تصور جمالي معرفي جديد، فمحاولة الإبداع وحالة التلقي: عمليتان متجاوبتان متداخلتان متناميتان تتناوبان الريادة والجسارة، وفى النهاية التكامل الخلاق بين النظرية والإبداع ، ذلك أن كلاً من النص المبدع والتلقي الجمالي له يعجان بالحياة والحيوية والتنامي على كافة المستويات الجمالية والمعرفية والحضارية، بكل ما يعني ذلك من جدل خلاق يجري أولاً: محتفراً مجراه الجمالي فى فعل الخلق الفنى، وثانيا : فى فعل القراءة والاستجابة الجمالية للمقروء، وبلورة خبراته الجمالية فى حدودها القصوى ، ولن يتم للنص الإبداع المتنامى، ولا للمتلقي الإدراك الجمالي الخلاق ما لم تلتحم الطاقتان معاً ، طاق العمل الإبداعي ، وطاقة التلقي الجمالي،و عندما تلتحم الطاقتان المبدعتان ينصهران فى توالد جمالي تخيلي معرفي جديد ، أشبه بالتحام المادة بالموضوع ، والصورة بالمحتوى، والدال بالمدلول ، بما يعلن ميلاد كائن حي جديد ، له ملامح ما فى الكائنات الحية من غرائز وجودية وتكوينات عضوية وشعورية وحسية وتخيلية .

يقول الشاعر محمد أحمد العذب، من قصيدة(معزوفة الموت الرمادية)

مقطـع(يقعر شكل الفوق):

يخرج من قاع سماء الأرض

ويسكن فى منشورات الفقه الثورى

ويترك صيغ الجوع شروخا فى الجدران

يلبس أجساد المقتولين

ويحمل وجه الرفض

ويرفع رايات العصيان

يبقى الطرف الآخر فى (رهبوت)الضد

يعارض خارطة التوقيف

يهجر فى ذاكرة النهر

يتجسد فى ذاكرة النهر

(حكايا غرق)

ويصلى فى الأرض الدهشة

(لطقوس لم تولد بعد)

ويحمل عشب الآتى(٨١).

ومن هنا شاعت فى المعجم الشعرى لدى محمد أحمد العذب مفردات جديدة حية تشكل معجما خاصا به وحده، ولا نجدها بهذه الكثافة الشعرية إلاَّ فى عالمه الشعرى الخاص، ونحن لانعدم هذه المفردات الجديدة، والمجازات الخاصة بمحمد أحمد العذب فى أى قصيدة من قصائده عبر دواوينه الست بما يؤكد أصالته الشعرية من ناحية، واقتدراه الخيالى العجيب من ناحية أخرى، مثل :(الحلول الوجودى ـ مخاض البدءـ المقاومة الثورة ، الغضب ، الريح المطهرة، المحو ، الإثبات الصعلكة، المصير، مخاض البدء، شجر الريح، التشيؤ، الصيرورة، التحول، غابات الجل، جدل الغابات، اللاجدوى، هجس الأشياء،بادية الصمت، المدن اليوتبيات مدن التحريف،طقوس الرفض،عصور الجدب والبوار،صهيل الإحباط، الجنون والمغامرة، هيولات التكوين، خارطة الجرح،وحى الزمن الأسئلة، الكلام الهمجى الثائر،ذاكرة الأرباب، البدء وأحزان التعطيل،أبد التخليطات، فوضى

الأضداد كنوز الرفض، عشاش الصمت،العرى والحفى،جنادل الرفض، يبوسة النبض). والشاعر يذكرنا بحيوية المعجم الشعرى اليومى لدى نزار قبانى الذى استطاع أن يجعل المعجم الشعرى يمشى ويأكل فى الأسواق، ونحن هنا بالطبع لانقول بأن العذب ظل لنزار قبانى، فيجب أن نكن على وعى بأن العبقريات لاتقارن ولكنها تتلاقى، فكل تجربة لغوية أصيلة هى أصل نفسها، وغير قابلة للاستنساخ.

إن البحث عن لغة لم تقل من قبل ، لغة ضد اللغة الشائعة، دفع الشعراء المحدثين إلى ابتكار صيغ تعبيرية متميزة بخصوصياتها الأسلوبية التي تصدم القارئ وتدعوه إلى مراجعة وعيه وتصوره للعالم المحيط به ، والشاعر في النص السابق يصادم مجمل البنيات اللغوية الرمزية التي كونت الحقيقة السائدة في العالم المحيط به ، إنه يبتكر سمته الخاص الفريد وسط ركامات القسمات العامة الشائعة .

وبالطبع كان لهذا التصور للبنية الشعرية علائق متعددة بمنظور الحداثة وطبيعة الفن الشعري لدى الشعراء ، ونحن إن كنا نرى مع معظم نظريات الشعر أن الشعر لغة داخل لغة ، أو هو بنية لغوية فنية فريدة يشتقها الشاعر من أعماق القوالب والأطر اللغوية العامة السائدة ، فإن الشعر لدى

شعراء الحداثة الشعرية الجادين مثل محمد أحمد العذب، كان ذلك وأكثر، فقد كان ثورة انقلابية على النحو والصرف والمتن اللغوي ، يقول (نزار قباني] : (الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة الشرط الانقلابي وهو شرط لا يمكن التساهل فيه أو المساومة عليه فالشعر مخطط ثوري يبتكره الغضب الخالق لدى الشاعر ويبتغي من ورائه تغيير جسد الواقع وشرايينه ودمائه (فنحن في أشد الحاجة إلى كتاب هستيريين واقتحاميين وتصادميين يتجاوزون إشارات المرور الحمراء ، ويضعون القنابل الموقوتة تحت عجلات القطار)(٨٢).

هذا المخطط الثورى الذى يبتكره الغضب الشعرى الخالق كما يقول نزار هو ما دفع بالشعرية لدى العذب إلى ارتكاب الضرورات الشعرية، والمحظورات اللغوية، واعتبارها أن الخطأ فى الحرية أفضل ألف مرة من الإصابة فى القيود لأنك عندما تصيب وأنت فى القيد تمارس الوجود الزائف القائم على التلقين والطاعة العمياء، ولكن عندما نخطى فنصيب، نصيب ونخطئ ونحن أحرار حقا وعلينا أن ندرك أن القوالب والمعايير والتصورات الفكرية والاجتماعية الشائعة من حولنا ماهى إلا تصورات عن الواقع، وليست الواقع نفسه

بشحمه ولحمه، إنها ترمز الواقع ولا تفصح عنه ، تصفه ولاتحدده ، تمور من حوله ولاتنغل فى أعماقه المرئية واللامرئية، فالشرعية البشرية دائما هى هذا الوهم الشائع.

ومن هنا نستطيع أن نعى بدقة الوعى الشعرى العميق لدى محمد احمد العذب عندما قدم ديوانه الضخم، بمداخل ثلاثة تختصر عالمه الكبير وهى مداخل(الموت والحب والحرية) فالحرية دائما قرينة الموت، ولاحرية حقيقية دون حب حقيقى، ولن تتسع مدارك الفهم والوعى لنا إلا فى إطار التعاطف المدرك كما بينه (مارتن هيدجر) فى فلسفته القائمة على حسن الإصغاء للوجود حتى تتفتح ممكناته الباطنة التى تترامى دوما إلى ((الظهران لا البطنان))، و ومن هنا تكون آليات الوعى والفهم والإدراك آليات أخلاقية بالمعنى الواسع للمصطلح، فالفهم حاسة أخلاقية كما يقول الدكتور مصطفى ناصف(انظر مجلة إبداع فى مقال له عن العقاد) وعلينا أن نراجع باستمرار تصوراتنا ومفاهيمنا وتسمياتنا للأشياء على أنها مفاهيم متحركة متنقلة غير ثابتة، ولنحاول أن نبتكر أسماءنا الجديدة، لا وفق قواعد الصواب والخطأ الشائعين، لكن وفق حيوية الأشياء والموجودات المتفتحة دوما على

آفاق التجديد والتغير والتطور، ومن هنا كان محمد أحمد العذب مشغولا بابتكار(القاعدة ـ الخطأ) فى بنيته الشعرية فى قوله من قصيدة :

(فواصل من معزوفة الموت الرمادية)

فاصـل

(نأخذ شكل الخطأ)

يغلبنا الغيم

فنركض فى تجعيدات الذاكرة

ونعلن وقت القتل

ونوغل فى زمن التجديف

نحتل الطرقات، ونصحو فى وجه الشمس على الميناء،

ونضرب أعجاز التاريخ اليوتبيات ٠

ونأخذ شكل (الخطأ ـ القاعدة) ونختار

حصار المدن ـ التبريرات

ونولد فى مدن التحريف

يخلقنا الرفض ونخلقه

ونظن حرجنا من مصطلح العبث

فندخل فى تجريد الجمل

وندخل فى تخليطات التأليف(٨٣).

عندئذ يصبح التأسيس للاختلاف وليس للتشابه لدى محمد أحمد العذب هو الغاية، والمعول عليه لا مناص ، فدائماً النظام اللغوي المعياري يعرف الثابت والمتبع وما اتفق الجميع عليه ، ونحن أسرى لغة ترمز للموجودات ولا نعرف عنها إلا صوراً رمزية تصنف ولا تحدد ، وتصف ولا تقع على الكنه العميق ، يقول الدكتور [شكري عياد] : (والشعراء هم الموكلون بإصلاح اللغة كلما فسدت ، تتغير الأشياء وتبقى اللغة ، ومن ثم فإصلاح اللغة يعني إعطاء الأشياء أسمائها والاسم نفسه يتغير معناه أو تتغير قيمته بتغير ما يطلق عليه ، وبذلك تتجدد اللغة ، فاللغة لا تتجدد من تلقاء نفسها ،بل بتفاعلها المستمر مع الأشياء ، والقصيدة لا تتجدد بحوارها مع مثيلاتها ، بل بحوارها مع الحياة).

فالحياة أكبر من معجم [الفراهيدي] وكتاب [سيبويه] و [خصائص ابن جني] ومتون رؤبة والحجاج ، الحياة هي الطلاقة والحرية ، وقواعد اللغة هي القوالب والمعايير ، والانحرافات الأسلوبية الجديدة ، أو قل تأسيس أسلوبية الاختلاف لا تتأتى ثماراً دانية للنحاة والعروضيين وأصحاب المجامع اللغوية أو حتى أصحاب معاجم التطور اللغوي التاريخي ، إنما يتأسس الاختلاف في الصيغ والأساليب والمعجم والتراكيب في ضوء الإبداع نفسه، الذي يتمتع بالطلاقة والخيال والحرية شأنه شأن تجدد نبع الحياة نفسه ، وأزمة الإبداع هي ذاتها أزمة اللغة وأزمة الشاعر الجاد الأصيل الذي يحاول استكناه طاقتها المعقدة الحية . بل من الممكن رد أزمة الإنسان المعاصر في كافة تصوراته ومباحثه إلى أزمة اللغة وجهازها المعقد ، فتطور نظرية المعرفة وتغير مفاهيم الزمان والمكان وانفجار بنوك المعلومات ، وتعقد شبكات الاتصال بفعل ثورة التكنولوجيا – كل ذلك أدى إلى تغير زاوية النظر إلى العالم المحيط بنا ، وبالتالي إلى اللغة التي تعبر عن هذا العالم ، لقد كان وكد الفلسفة القديمة أن تتمكن من الوصول إلى حقائق الأشياء كما هي في ذاتها معزولة عن النظرة الإنسانية وطرائق وعيها بالأشياء و

كانت هذه الفلسفات ترى للأشياء ماهيات قائمة بذاتها، ثم تأتي علاقة الإنسان بالأشياء علاقة ثانوية تالية ،

ودور العقل والوعي والإدراك دور المرآة العاكسة السالبة فتصير الحقيقة هي مطابقة عالم الأذهان لعالم الأعيان لكن [ديكارت] أتى فقلب هذه الحقائق المسلمة ،حين ربط بين وجود الأشياء ووجود الوعي فلا وجود للأشياء في غيبة طرائق الوعي الذي يدركها ، إن هذا الجدل المعقد بين الشيء في ذاته ، وطرائق إدراكه ووعيه هو ما دفع بنظرية المعرفة ومعها نظرية اللغة إلى تحول النظرة إلى العالم المحيط بنا

فلم تعد التصورات القديمة للبلاغة والنحو والصرف والمعجم التي ترى هذه الأنماط التقعيدية مواضعة وثباتاً – لم تعد هذه التصورات ذات قيمة في عالم يتغير كل يوم ، بل كل دقيقة ، ونقد الفكر والعقل والمعرفة لم يعد يتم كما يقول (كاسيرر) إلا باللغة ، وتحديد وعينا بالأشياء والموجودات والذات والعالم يتجرد في التحليل الأخير عبر جهاز رمزي لغوي يشيع بصورة جمعية طريقة وعينا، وحدود إدراكنا لمجمل الحقائق المحيطة بنا ، ومن هنا كانت الثورة اللغوية المعاصرة رديفة الحرية والإبداع

(فثورة الشعر الحديث شأنها في ذلك شأن الفلسفة اللغوية الحديثة والنقد الحديث ، تتطلع إلى تأصيل اللغة الشعرية وتحريرها من طغيان الأشياء والذوات ، فمحنة الإنسان مع اللغة أو محنة اللغة مع

الإنسان أنه يضحي بالدال في سبيل المدلول ، وينسى أن الدال علة وجود المدلول ، فهو يتعاطى الكلمات ويظن أنه يتعاطى الأشياء ، وتتعرض له الأشياء فيتنكر لها ، ولا يلتمس منها إلا المسميات ، لأن قانونه هو ماذا يقال لا كيف يقال)(٨٥).

ومن ثمة يكون صراع الشاعر مع النظام المعياري العام للغة صراعاً بين الحرية والضرورة ، بين الإبداع والاتباع ، بين السائد والمختلف ، وهو في هذا الصراع الدامي المبدع يحاول أن ينأى بالإبداع الطازج الحي أو (القدرة على الكتابة بالفعل) وليس بالقوة على التردي في مهاوي القوالب الجاهزة ، والأكليشيهات الأسلوبية الذائعة ، وهي قوالب عامة ملتبسة تفقد الإبداع طزاجته وحسيته وكينونته ، وفي هذا يقول (هيجل) بصدد حديثه عن احتياج الشعر إلى لغة خاصة للتعبير :((يمكن للشعراء

إذن إما أن يلجأوا إلى الألفاظ العتيقة أعني إلى ما هو قليل الاستعمال في الحياة العادية ، أو يضعوا ويبدعوا كلمات جديدة ، وبهذا يتبدى عن كبير جسارة، وعظيم قدرة على الاختراع،بشرط ألا يضع نفسه في تعارض مفرط مع روح اللغة)(٨٦).

وهذه الجسارة الأسلوبية التي يدعو إليها [هيجل] لا يستطيعها أي شاعر بل لابد أن تتوافر لهذا الشاعر شروط عديدة منها المراس بلغة الجماعة وقواعدها ومعاييرها وأطرها المختلفة . والتمكن من الهيئات الجمالية والطرائق والمقررات التعبيرية المختزنة في الذاكرة الفنية الجمعية ، ومنها الحس اللغوي المرهف القادر على استكناه طاقات اللغة ، وأسرارها ودقائقها، وأن يمتلك حساً فنياً عالياً يكون قادراً على تعديل الموروث الجمالي أو العدول به عن مجراه التقليدي إلى آفاق ابتكارية جديدة وهو ما يعرف بالقدرة على المغامرة والتجريب بدافع الإبداع الحقيقي الجاد ، وليس بدافع التحقق الشكلي العقيم من المصطلحات النقدية وهذا يضعنا في عمق الحداثة والحضارة والحرية ويدفعنا دفعاً إلى تقسيم الشعراء فى الخطاب الشعرى المعاصر قسمين : ((شعراء مستهلكين ، وشعراء منتجين)) والشاعر

المستهلك تابع للسائد ، والشاعر المنتج يؤسس للمختلف ، وإنتاجية الشعر هي قدرة على إعادة اللغة إلى جوهرها العميق ، وإعادة الشعر إلى ينبوعه الصافي الخلاق ، وإعادة الوعي الإنساني إلى حريته وأصالته ، لقد كانت شعرية محمد أحمد العذب قادرة على التأسيس الجمالى والإنتاج الوجودى وإحياء دور الشاعر المنتج معناه إعادة وعينا بالأشياء التي بهتت ألوانها

واستهلكت نتيجة إلفنا لها ولهذا تبدأ شعرية التأسيس لدى العذب، بالخروج عن المألوف وخلق حسن الغرابة الذي يتصاعد ليبلغ حد الصدمة وبالتالي فدور الشعر هنا دور مزدوج ، بل متعدد السياقات ، وذلك أن للغة دوراً في الشعر لا يخالف دورها في الإطار المعياري العام فحسب، وإنما ينبني على أنقاضه أو قل يعيد تأسيسه من جديد ، فإذا كانت اللغة بالنسبة للاستخدام اليومي المألوف وسيلة نحقق بها جملة فوائد ، فإنها بالنسبة للشاعر وسيلة خلق وإبداع متجدد

وإذا كان استعمالنا المطرد المعتاد للغة يتم وفق أنماط وقوالب جاهزة فإن استعمال الشاعر لها إنما يهدف إلي خلق سياقات أسلوبية جديدة لهذه اللغة لا تلبث أن تتحول بدورها إلى أنماط مألوفة فيهيئ الإبداع لها شاعراً أصيلاً

يعدل بها عن هذه الأنماط المستهلكة إلى سياقات جديدة مبتكرة تعيد الوعي الحر بالأشياء والموجودات خارج إطار النظام اللغوي الرمزي العام ، وبهذا يلتقي الشعر بالأشياء وجهاً لوجه مثل الإنسان الأول ((الذي كانت تعني اللغة له الوعي بالأشياء ، وحينما كانت تسمية الشيء نهاية لمرحلة طويلة في التعامل معه بحيث يشتمل التعبير على رؤيا الإنسان للشيء تلك الرؤيا التي تمنح الشيء وجوده وتحقق للإنسان قدرته على

تسمية الشيء فقد كانت التسمية نوعاً من الاحتضان الإنساني للشيء ، التسمية رؤيا للشيء ، ووعي إنساني به وليست مجرد إشارة إليه وبذلك يعود الوعي الحقيقي بالأشياء حيث يخرجها من السديم المادي الذي تجثم فيه إلى إشراق الوعي الإنساني بها)).

وعندما يعود للوعي الإنساني إشراقه تعود للغة حريتها وإبداعها ويتأسس نحوها وصرفها وتركيبها من جديد ، وهكذا :((فالشعر يعيد اللغة إلى مصدرها الأول ، يعيدها رقراقة غضة، وليس معنى ذلك أنه يعيد إليها الأشياء وإنما هو يعيد إليها تصور الوجود الذي يعلو عن الواقع ، وهذا يضع اللغة والشعر في مرتبة أعلى من الواقع ، وهذا

ما كان يتمثله العربي الأول حينما لم يفرق بين ما يسمى بالحقيقة والمجاز ، فلم تنشأ قضية الحقيقة والمجاز إلاَّ في القرن الثالث الهجري)(٨٧).

لقد انغمر الوعي اللغوي والشعري لدى محمد أحمد العذب في تركيبات حضارية معقدة السياقات والمنازع والمشارب ، فقد تغير كل شيء، وانفكت العلاقة التقليدية القائمة بين الوعي والأشياء ، وقد سحبت التغيرات الثقافية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية البساط من تحت أقدام الشعر ، تعقد العالم بعد تعقد مفاهيم الزمان والمكان والهندسة الوراثية

وشبكات الاتصال ومفهوم القرية الكونية وخضوع أعتى نظريات العلم لذاتية أصحابها في طرائق الوعي والإدراك ، وبطلت مفاهيم الموضوعية النقية الصارمة التي نادى بها رجالات العلم كثيراً ، ووقف الشاعر العربي المعاصر وحيداً في العراء المطلق وقد انفض الناس من حوله، وقف يحس إزاء هذه التغيرات الجذرية النوعية في المفاهيم والتصورات والنظريات أن العقول والأفكار قد تدجنت في شبكة رمزية عاتية لا تتيح لحرية الوعي الشعرى مجالاً لنظر ، وقف يتأمل تحول الكيان الإنساني والموجودات حوله من الإنتاج الخصب الفعال إلى فعل

الاستهلاك اليومي العقيم ، لقد تحول الوجود من الكيفية إلى الكمية ، ومن الحلول في روح الأشياء إلى ملامستها من سطوحها الخارجية الصلدة ، لقد صار الوجود طلاءاً لا بناءاً ، وصارت اللغة بنية رمزية جمعية تدشن التسلط ، وتقنن السائد ، وتؤسس طرائق وعينا بالحقائق المحيطة بنا لقد تلاشت الأشياء والموجودات الحية في الأطر اللغوية الرمزية الجافة، وتحول الشعر إلى مراسيم سلطانية يمليها الحس الجمعى الشائه.

وقد جسد الشعر هذا التصور فى بنى شعرية متعددة لدى محمد أحمد العذب، ففى قصيدة:

(معزوفة الموت المادية) يقول الشاعر فى المفتتح الثالث:

(لايقدر السلطان)

أخرجنى السلطان من الأرض

دخلت فصول الدورة فى الأشياء

(شروشا وطبيعة)

قايضت بوجهى

بايعت الطوفان شراعا وشريعة

أنبت مقاصل فوق سرير الملك

رميت شروحا للعاصفة على الطرقات

رسمت وجوه الفقد على درجات القصر الواحد بعد الألف

رقصت على رئتيه رياحا وفجيعة

أدخلت السلطان معى

فى بهو فصول الدورة

فانحل بقايا وتجسد موتا وقطيعة(٨٨).

ويظل الجدل محتدما بين قيود السلطة السارية فى العلاقات الرمزية العامة للواقع، ونوازع الحرية لدى الشعر والشاعر فنرى هذا الصراع الدامى:

ياسيدتى كانوا يأتون

ويقتلعون خرائط كونى وحلولى

كانوا يرمون قصائد شعرى بالرشاشات وكانوا

يعتقلون الإيقاع النابت فى صوتى المشجوج، وكانت
أحذية الحرس المتواطئ تخرس رفضى وقبولى
كانوا
يلقون على أطفالى أسئلة
فى حجم الموت المجانى
وأبكى: لا٠٠٠
فيهاجر حدس المخبر فى قارات دموعى وجفولى(٨٩).

لكن الشعر قادرا على تفكيك سلطه الوهم الرمزى الشائع، بسلطة الإبداع القادرى على النفى والقطيعة والمواجهة الحاسمة، إنه يعيد خلق لغة جديدة تعيد للأ شياء أسمائها الغائبة، وللواقع الغائب الجميل حضوره ويبتكر أساليب

جمالية جديدة تناوئ القبح السائد المتبع ، إنها تكوينات ليست جملية فى نظر الواقع ولكنها ذروة الجمال فى نظر الحقيقة، إن الشاعر يعيد للغة نظارتها الغائبة من خلال مسائلته الحاسمة للشائعات الحاضرة، فيغنى أغانى الشاعر الصعلوك المطرود

يقول الشاعر فى قصيدته:

(تكوينات ليست جمالية):

غنائية الشاعر المطرود

أغنى فى جنائزكم

وأبصق وجهى السوقى من خلل النوافذ

فى مجامعكم على الأركان

وأرقد فوق أشيائى على أعتابكم ليلا

وأسترخى على الجداران

أغنى ـ لا كما ترجون

أقفز من عشاش الصمت

محتقبا كنوز الرفض
مهترئ القميص
مهاجر الألوان
أنا للثلج والطاعون
لا لسواعد الضوء المغنى فى مخادعكم
أنا للريح والأحزان
عجوزا حافى القدمين ـ منذ ولدت أخبط فى فيافى التيه
وأحرق كل ميراثى من القصص الخرافية
ومتكئا هنا فى كل ما انعقدت عليه ثمار كرمتنا
ومرتحلا على أرض البوار
ألوب فى بعدين
بين الجدب والطوفان
أدور على الحوانيت المضاءة ضائع الشفتين
مختبل الحروف مراهق الكلمات
منفيا من الأعتاب للأعتاب

أدور أدور أستجدى وأرمى النار بالأحطاب

أحاذى الله والشيطان

عاصفة بلا ألقاب(٩٠).

وهذا معناه أن على الشاعر المعاصر أن يعيد للغة حيويتها الطازجة ، وللوعي إشراقه المنتج ، وللذات الإنسانية حريتها الخلاقة ، فثمة علائق وثقى بين الحرية اللغوية متمثلة في وقائع الانحراف الأسلوبي، والحرية الاجتماعية والسياسية والحضارية ،ومدى انخلاع هذه البنى المعقدة من ربقة العقل الجمعي الرمزي الذي يدشن الإحساس الواحد، والوعي الواحد، بما يؤكد ثبات أطر وعي جامدة تخلق إحساساً عاماً بالألفة والثبات والاتباع ، وإذا كان الجمال هو الطلاقة والحرية والانفلات من أسر الأطر والقوالب والتصورات التي تغلف المادة والوجود من حولنا

فإن الوقائع الأسلوبية المنزاحة عن الإطار اللغوي والجمالى والخلاقى والحضارى العام الثابت تمثل جمالاً فنياً متجسداً في الشكل والصرف والمعجم والدلالة، ولعلَّ هذا الجدل المحتدم بين الحرية الإبداعية والضرورة القواعدية ، بين

الثبات السائد الشائع ، والنفي الهادم الخالق قد تجسد فى شعرية التأسيس الجمالى والمعرفى للوجود لدى الشاعر

محمد أحمد العذب،من خلال هذه الجدليات الجمالية والمعرفية الكيفية والنوعية بين حد الحرية وحد الشعرية.

الهوامش

د. أحمد درويش،مستويات تجلى الحرية فى الشعر العربى المعاصر ،مجلة فصول،القاهرة،العدد،المجلد،السنة.

٢ ـ د. سعد دعبيس، قضية التطور والتجديد بين الأبعاد الغائمة، وأسألكم عن معنى الأشياء، مجلة الثقافة،القاهرة،ع٦٠، سبتمبر، ١٩٧٨،ص٨٩ .

٤ ، ٥ ـ د.محمد دياب،نبوءات الشعر: دراسة نقدية فى شعر محمد أحمد العذب،القاهرة،٢٠٠٥،ص١٣.

٦. د. يوسف نوفل،النص الكلى، الهيئة العامة لقصور لثقافة،ع٢٠٠٤،١٤٢، ص١٢٤٧،١٢٣ـ

٧ ـ المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد،دراسة حالة فى نظرية الكيوتيكا،مايكل فاندين هوفيل،ترجمة سامح فكرى،عدد المسرح والتجريب، مجلة فصول،القاهرة مج ١٣ ،ع٤،شتاء،١٩٩٥،ص٥٣ .

٨ ـ ديفيد ديتش،مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق،ترجمة د.محمد يوسف نجم، مراجعة، د.إحسان عباس، دار صادر،بيروت،١٩٦٧،ص٣٩٣.

٩ ـ د.محمد عزام،المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩٩،ص٦٩،نقلا عن الناقد الإنجليزى(بن وارين).

١٠ ـ يان موكار فسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية : ترجمة ألفت كمال الروبي ، فصول ع١ ، ج٥ ، ١٩٨٤ ، صـ ٤٦ ، وينظر للأهمية العبارة " الشعر يزيد القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها ". انظر أيضاً : مايكل دوفرين ، الشعري ترجمة يضم علوية ، مجلة الفكر العربي المعاصر غ١٠ ، ١٩٨١،ص٤٤.

١١ ـ د. حاتم الضامن، شعراء مقلون، مكتبة النهضة العربية، ط١٩٨٧.

١٢ ـ د. رمضان عبد التواب يوسف.

١٣. د. نعيم إليافى، مفهوم الشعرية العربية، الشعر السورى أنموذجا، مجلة المعرفة السورية،١٩٩٦،ص١٠٣.

١٤.د. وليد منير، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبى مجلة فصول،مج٦،ع١٩٨٦،،٢ ،ص٢٢٢، ٢٢٣..

١٥ ـ د. كمال أبو ديب، فى الشعرية، بيروت،١٩٨٣ ،ص٢٨.

١٦ ـ د. نعيم إليافى، مفهوم الشعرية العربية،مرجع سابق،ص٢٢٢.

١٧ ـ رومان جاكبسون،قضايا الشعرية، ترجمة، الولى محمد،ص٧٨.

١٨ ـ المرجع السابق،ص٨٠.

١٩ ـ مجلة الاغتراب الأدبى،مج٨،ع٢٣ ـ ٢٥ ،١٩٩٣،ص٦٦،٦٧.

٢٠ ـ مجلة الهلال، ١٩٧٩،ص٦٨ ـ٧١.

٢١ ـ مجلة الهلال، ع١٠٩، أغسطس،٢٠٠١،ص١١٥،١١١،

٢٢.د.يوسف نوفل،النص الكلى، الهيئة العامة لقصور الثقافة،ع١٤٢،٢٠٠٤،ص١٢٤،١٢٣.

٢٣. على حوم،أدوات جديدة للتعبير فى الشعر المصرى المعاصر، دراسة نقدية،جائزة الشارقة للإبداع دولة الإمارات العربية المتحدة،الشارقة،دائرة الثقافة والإعلام،٢٠٠٠

٢٤ ـ د.محمد احمد العذب،الخروج على سلطة السائد ، تنويعات غنادرامية، على نفقة المؤلف،ط١، ٢٠٠٣،ص٥،٤.

٢٥ ـ المرجع السابق،ص٨.

٢٦. د. يحى الرخاوى، فك الاشتباك بين التجريب واللعب والعبث والتهريج،جريدة الأهرام المصرية،العدد،١٩٩٨/١٠/٩،ملحق الجمعة،ص١٥.

٢٧ ـ د.محمد أحمد العذب، الخروج على سلطة السائد، مرجع سابق،ص٩،٨.

٢٨. د.حسام الخطيب، الخليج الثقافى،الإمارات العربية المتحدة،العدد٢٨،٧٥٨٩، الإثنين،فبراير،٢٠٠٠،ص٢.

٢٩ ـ قاسم حداد،شهوة النشر اللالكترونى،جريدة البيان الإماراتية، الأحد،١٠ أكتوبر،١٩٩٩،العدد، ص٣٣.

٣٠ ـ روبرت ياوس (نظرية الأجناس الأدبية) ص٥٤.

٣١ ـ بنديتو كروتشة، المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى، ط دار الفكر العربى، القاهرة،١٩٤٧،ص٧٠ ـ ٧٧.

٣٢ ـ نظرية الأدب،ص٣٠٨.

٣٣ ـ د. محمد الهادى الطرابلسى، مستقبل الأجناس الأدبية، نشر ضمن بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للأدباء والكتاب العرب، الجزء الأول، بغداد ١٩٨٦،ص٢١١.

٣٤ ـ فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الشعرى،دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد،١٩٩٢، ص٢٥٩.

٣٥ ـ روبرت ياوس، نظرية الأنواع الأدبية،ص٦٢ ـ ٦٣.

٣٦ ـ جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، وزارة الإعلام العراقية، بغداد،١٩٨٦،ص٥٧ ـ ٥٨ .

٣٧ ـ جيرار جينت ،مدخل لجامع النص، مرجع سابق،ص٩٢.

٣٨ ـ جميل نصيف التكريتى، موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، ص١٠.

٣٩ ـ د.محمد أحمد العذب،(الأعمال الشعرية الكاملة)،ص٣٦٥،٣٦٤.

٤٠ ـ السابق، ص٤٦١.

٤١ ـ الأعمال الشعرية،ص٢٢٧.

٤٢ ـ الأعمال الشعرية الكاملة،ص٤٦١.

٤٣ ـ الأعمال الشعرية الكاملة ،ص٥٦١.

٤٤. د. عبد الرحمن بدوى، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى،وكالة المطبوعات ، الكويت،١٩٨٢،ص١٢٠،١١٩.

٤٥ ـ الأعمال الشعرية الكاملة،ص٣٤٥،٣٤٤.

٤٦ ـ الأعمال الشعرية،ص١٧٦.

٤٧ ـ السابق،ص٣٥٢،٣٥٣.

٤٨ ـ السابق،ص٣٨٨.

٤٩ ـ الأعمال الشعرية الكاملة،ص٤٢٣.

٥٠ ـ السابق، ص٤٠٧،٤٠٤،٤٠٣،٤٠١.

٥١ ـ د. لطفى عبد البديع.

٥٢ ـ تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، س، كتابات نقدية،١٩٩١،ص٨٤.

٥٣ ـ التناول الظاهرى للأدب نظريته ومناهجه ، ترجمة د.عبد الفتاح الديدى مجلة فصول،العدد،مج،القاهرة،.

٥٤ ـ ندرة اليازجى، التصور الحديث للعلم بين حكمة كريشنا مورتى وفيزياء دافيد بوهم، مجلة المعرفة السورية، ع٣٢٣، أغسطس، ١٩٩٠،ص٩ ، ٣٠.

٥٥ ـ المرجع السابق، ص١٤ .

٥٦ ـ د/ سامي أدهم ، ص٢٩ تفكيك العقل اللغوى – دراسة ميتافيزيقيه – الفكر العربي المعاصر ع٧٠- ٧١ ، ١٩٨٩.

٥٧ ـ السابق ص١٨٦.

٥٨ ـ الأعمال الشعرية،ص٤٢٢.

٥٩ ـ محمد القاسمى، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبى، مجلة إشكالات نقدية، المغرب ص١٠١ .

٦٠ ـ الأعمال الشعرية الكاملة،ص٢٥٤،٢٥٣.

٦١د. سعيد توفيق،فى ماهية اللغة وفلسفة التأويل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط٢٠٠٢،١،ص٢٩.

٦٢ ـ د. محمد احمد العذب،الأعمال الشعرية الكاملة ،ص٤٢١،٤١٧.

٦٣ ـ (الأعمال الشعرية الكاملة) ص٢٠٦.

٦٤ ـ (السابق ،ص٤٤٨).

٦٥ ـ (السابق، ص٤٠١، ٤٠٣، ٤٠٧،٤٠٤.

٦٦ ـ (السابق ، ص٣٦٩،٣٦٧.

٦٧ ـ (الأعمال الشعرية الكاملة،ص٣٦٨.

٦٨ـ د محمد احمد العذب، التجربة الشعرية: حوار حول مضمونها النقدى، مجلة الهلال القاهرة،١٩٧٩ ،ص٦٩،٦٨

. إبراهيم فتحى،معجم المصطلحات الأدبية،دار شرقيات للنشر،القاهرة، ط٢٠٠٠،١ ،ص١٥٩.

.علاء عبد الهادى،حصاد التجريبى وسؤاله،مجلة المسرح القاهرة،ع١٤٣، أكتوبر، ٢٠٠٠ ،ص٥٠

ـ محمد على الفاروقى التهانوى، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق ، د.لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر،القاهرة،١٩٦٣، ج١ ،مادة(جرب) ص،٢٦٩.

ـ المرجع السابق،ص٢٦٩.

ـ و.ا.بفردج،فن البحث العلمى،ترجمة ذكريا فهمى، مراجعة أحمد مصطفى أحمد،ط،دار اقرأ،بيروت،ص٣٢.

ـ كارل بوبر،أسطورة الإطار،تحرير،مارك.أ.نوترنو،ترجمة،د.يمنى طريف الخولى،س، عالم المعرفة،المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب،الكويت،أبريل،٢٠٠٣،ص٣٣.

د.محمد أحمد العذب، الأعمال الشعريةالكاملة الرياض،ط١٩٩٥،١،ص٧٨،ومن الممكن أن نقرأ قصائد أخرى فى ذات القضية وهى، ثرثرة شاعر لامنتمى،ص٥٤٥،ص١٦٨،ص٥٢٩،ص٥٣٣،ص٥٨٤

٧٦.محمد الأسعد، تشويه التجربة: مشكلات الصيغة والوعى،مجلة الفكر العربى المعاصر،ع١٣،تموز،١٩٨١،ص١١٠

٧٧ ـ المرجع السابق،ص ١١١.

٧٨ ـ د. ياسين النصير ،شعرية الماء، آفاق من الشعر العراقى ،سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ع١٤٦ ،ط٢٠٠٤ ،ص ١١٨ـ ٢٢٠.

٧٩. د.محمد عزام،المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى،اتحاد الكتاب العرب،سوريا، دمشق،ط١٩٩٩ ،ص٥١.

٨٠. نعيم إليافى،الشعر والتلقى،(دراسات فى الرؤى والمكونات)ط الأوائل،سوريا، دمشق،ص٢٠٠٠،١ ،ص٢٦.

٨١ ـ الأعمال الشعرية الكاملة،ص٤١٢.

٨٢ ـ نزار قبانى، الشعر عمل انقلابى،

٨٣ ـ د.محمد أحمد العذب،(الأعمال الشعرية الكاملة) ص٤١٥.

٨٤ ـ د . شكري عياد ، اللغة والإبداع ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، صـ ٥ .

٨٥ ـ د . لطفى عبد البديع، مجلة الشعر ، ديسمبر ،ع٦١، ١٩٩١ ،ص٢٩

٨٦. د. عبد الرحمن بدوى،الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى،مرجع سابق،ص١١٩..

٨٧ ـ د. لطفى عبد البديع،

٨٨ ـ د. محمد أحمد العذب،السابق،ص٤٠٩.

٨٩ ـ المرجع السابق،ص٤١٨.

٩٠ ـ السابق،ص٣٥٠.

الفصل الرابع :

تحولات الشعر : تحولات الوجود قراءة فى شعر بدر توفيق

يعد الشاعر بدر توفيق واحدًا من الشعراء المهمين فى حركة الشعر العربى المعاصر،يشكل مع الجيل التالى لحركة الرواد مثل، محمد إبراهيم أبوسنة، وأمل دنقل، وحسن توفيق، ومحمد عفيفى مطر،واحمد سويلم، وفاروق شوشة ـ كوكبة من الشعراء تمثل أفقا شعريا مغايرا للشعراء السابقين.

وقد أصدر الشاعر حتى الآن تسعة دواوين شعرية، هى على التوالى:إيقاع الأجراس الصدئة ١٩٦٥، قيامة الزمن المفقود١٩٦٨،الإنسان والآلهة ١٩٦٩(مسرحية شعرية) رماد العيون ١٩٨٠، اليمامة الخضراء١٩٨٩،الجنون الجميل ١٩٩٦، أتشكل فى صور خارقة٢٠٠٢، غيوم الدم، كما أصدر الشاعر مجموعة من المترجمات الأدبية العالمية فى شتى ميادين الأدب، مثل سونيتات شكسبير(أخبار اليوم١٩٨٨) رباعيات الخيام(أخبار اليوم١٩٨٩) أوبرا تريستان وإيزولدا لريتشارد فاجنر(كتاب الهلال، أغسطس١٩٩١) فراش البحر،قصائد صينية(هيئة قصور

الثقافة١٩٩٥)رواية الموت فى فينسيا (لتوماس مان) (روايات الهلال نوفمبر١٩٩٥) أجنحة الماء،قصائد أمريكية، (هيئة الكتاب١٩٩٨) كما له تحت الطبع مختارات من الشعر البريطانى والشعر الألمانى، ومقالات فى نقد الشعر العربى المعاصر(١).

يقول الشاعر بدر توفيق:

من بابه إلى الصدى

عشرة أجيال تمد للمدى يدا

يعيش فى عالمه مجتمعا مستوحدا

ولاهيا مستعجلا متئدا

يثلث المربعات،يربع الدوائر

يحول الجبال سهلا

ويرشق السهول بالجبال

يسامر الأطلال والظلال والرمال

ويجعل الأطياف أجساما خطيرة الجمال

يقتاتها خياله فى أوج الليل وأضغاث المحال

كأنها خلوده الموعود فى مشتل السدى

وقوته المعهود فى زمن الردى

وقلبه المارق فى البرق

وصوته الساكن فى الصدى(٢)

لقد تعمدت أن أورد النص كاملاً حتى نتبين دلالة المقطع الأخير برمته والذي يقف موازيا جماليا نقيضا للعالم المحيط بالشعر والشاعر،ويتجسد هذا الموازى الجمالي فى قدرة الشاعر على التحول والتخلق، من خلال بنية النص الشعري مواجها عدمية الواقع المحيط به،وهذا يلفت نظرنا إلى حقيقة جوهرية تتمثل فى وجوب الربط بين الشعرية بوصفها انزياحا جماليا عن لغة التواصل اليومى العادى القابع فى أسر علاقاته الحضارية والسياسية السائدة- هذا الانزياح الجمالي الأسلوبي على مستوى النص، يوازيه انزياح وجودي معرفي على مستوى الواقع المحيط بالشعر:

((ففي الكتابة الفنية التى هي تجسيد لتمثل داخلى، كينونة الموجودات الثابتة تتوافق وصيرورتها - أى كينونتها الصائرة - وهذا التوافق بين الكائن الثابت والكائن الصائر

هو حقيقة الكتابة الفنية... فالكتابة هي تعبير عن مسافة وسطية تمتد من نقطة ما كان عليه الوجود الخارجي ونقطة ما صار إليه،نقطة الكينونة ونقطة الصيرورة))(٣)وبالطبع يتم هذا على مستويين معا،وفى ذات اللحظة المبدعة، المستوى الأسلوبي والمستوى الوجودي الواقعي، بقدر ما تصبح الكتابة الفنية تنازعا جماليا مع اللغة السائدة تصير تنازعا وجوديا بين الحرية والضرورة عندئذ تصير الكتابة حرية رحيبة من خلال توترها الحى، مع

الضرورة الحضارية المحيطة بها.وإذا كانت الضرورة قيد متعدد الوجوه والمرامي، فالخيال قدرة على الانفلات من هذه القيود الكثاف، والترامي إلى ما ورائها من مكامن الجدة والحرية، وهنا يكمن وجه الأصالة والالتباس في وقت واحد،فكيف يكون الخيال أصيلاً في ذات اللحظة التي يكون فيها مشدوداً بأمراس شداد إلي صلابة الواقع وقيد الضرورة؟هنا تكمن وظيفة الشعر الخلاقة في كشف الغرابة خلال المألوف؟! والتنادي إلى الأسرار من خلال الوقائع؟، والغوص في جوهر العلاقات المحيطة بنا،في كافة صورها من خلال مادة الواقع نفسه؟.

وهنا تصبح وظيفة الخيال متمثلة فبالقدرة على الإندغام في عتامة المادة،مادة الواقع المحيط بنا، واستصفاء أسرارها المكنونة فيها، وإطلاقها من حبوسها المتعددة، عبر مداخلها الاجتماعية والثقافية والسياسية والحضارية، ليعيد الشعر تشكيل هذه الضرورات الحتمية، بعد أن يزيح عنها وهم الشرعية، فدائماً كانت الشرعية، التي يضفيها الناس على الأشياء والموجودات، وكافة صور العلاقات اليومية-كانت ستاراً خفيفا،أو صفيقا من الوهم، نشيده بأهوائنا وأطماعنا، وتسلطنا على الواقع المحيط بنا، ثم يأتي الشاعر عبر حدوسه الخيالية النافذة، فيعيد مساءلة الوهم الشائع عبر أشعة الخيال الخالقة،فتنتهك النسيج المعتم لوهم الوقائع، والعلاقات،

وأنظمة الوعي المحيط بنا ثم تعيد تركيب كل شئ من جديد، حتى يصبح هذا الوجود المترامي أهلاً لسكنى الإنسان.

ومن ثمة كان يرى الشعراء الكبار - فى الخيال صورًا شتى تقرب بينه وبين الحقيقة، وما من نظرية من نظريات الفن، إلا وبنت رؤيتها الفلسفية الخاصة للجمال على علاقة خاصة مع دنيا الخيال، فابن عربي مثلاً يرى القوى

الإنسانية تتوزع بين ((العقل الحسي والخيال، ويجعل من هذا الأخير المهيمن على هذه القوى وله الدور الأوحد للمعرفة الحقيقية التي لا يدخل فيها لبس من حسن ساذج ٠ فالخيال جماع أدوات المعرفة كما أن العالم خيال وكل منتجات الخيال الإدراكي والخلاق جزء من العالم))(٤) .

ثمة مشابهة بين التصورالرومانسي للخيال، والتصورالصوفي السابق(٥)،كما يأتى الخيال لدى التصورات الرومانسية تعبيرا عن حقيقية النفس، والوجود، و الإحساس الباطنى بالكون كله، فالخيال لدى (بليك وكيتس) هو الحقيقة المطلقة ذاتها، ويرى (شلي) أن الخيال طاقة خلاقة تكشف لنا الحقيقة

وأن الشعر يتكىء على الخيال كما يتكئ على الحقيقة(٦)، وعند (وردذ ورث)(الشاعر وهب روحا تدرك الحقيقة،حيث يحسب الناس أنها خيال)(٧) ويرى بورا فى الخيال

الرومانسى قوة تستطيع أن تجاوز العقل العادى(لتتصل اتصالا وثيقا بالبصيرة أو الشعور أو الحدس)(٨)أما (كولردج) فعندما ذكر القدرات الإنسانية ذكر فى مقدمتها الخيال (وعده القوة المشكلة أو المعدلة ثم أردف بالاستدعاء، وعده القوة الجامعة أو المؤلفة..كما عده الروح التى تسرى فى كل مكان وفى كل زمان وفى كل واحد وتشكل الكل فى كيان واحد أنيق ومدرك)(٩)،إلى آخر التصورات الرومانسية الباحثة عن الصلات الرابطة بين النفس والوجود، أما الخيال في المدرسة الواقعية فقد غير دوره وإن ظل في جوهره يؤدي وظيفته الخلاقة الكبرى، فبعد أن كانت الحقيقة لدى الرومانسية كامنة في النفس والشعور وما يتفرع عنهما من حقائق وتصورات تشمل الكون كله انتقلت المدرسة الواقعية في تفهمها للحقيقة الفنية وجهة أخرى إذ نقلتها من حيز النفس إلى حيز النص، من حيز الشعور والانفعالات وحدوس المبدع ، إلى حيز العلاقات الجمالية وتفاعلاتها السياقية عبر حدوس الإبداع نفسه وكان الخيال هو القادر على ربط ذلك وخلقه من الأساس، عبر كافة الوسائط الجمالية المادية في النص. إن غاية ما نريد قوله: أن الخيال ظل متربعاً على عرش نظريات المعرفة ونظريات الجمال

عبر تاريخهما الطويل. وقد تجلى في منظورات معرفية وجمالية عديدة، كان أهمها وأنضجها وظيفته الجمالية كما تجلت في مدرسة النقد

الجديد في وجهيها الإنجليزي والأمريكي، وما تطورت إليه عبر كافة المدارس الجمالية في الخطاب النقدي المعاصر.

والشاعر بدر توفيق كما صور في نصه الشعري السابق يحاول أن يعيد تركيب الأشياء والصور والموجودات من حوله إلى صور خيالية متحولة ، والصور المتحولة هنا تعني الخروج على المعتاد، وإخراج التصور والوعي الشعرى على غير مجرى العادة،وحتى هذه اللحظة لم يقل الشاعر شيئاً جديداً فهكذا كان الفن عبر التاريخ الإنساني كله، وإن تغايرت مداخله الجمالية إلى ذلك، ولكن الجديد حقاً الذي لمحناه في أعماق الشاعر وعبر جميع دواوينه الشعرية :(إيقاع الأجراس الصدئة ١٩٦٥- قيامة الزمن المفقود،١٩٦٨، رماد العيون ١٩٨٠، اليمامة الخضراء، ١٩٨٩ الجنون الجميل،١٩٩٧، أتشكل في صور خارقة، ٢٠٠٢، غيوم الدم) هو هذا الحس الشعري الهائل

بالتحول، والحركة، والمفارقة، عبر جميع أعماله الشعرية خاصة ديوانيه الأخيرين (أتشكل في صور خارقة- غيوم الدم)، وهذا الإحساس العميق بالتحول والتجاوز، والقدرة على

التقاط صيرورة الأشياء، وتقلباتها الداخلية والخارجية، هو ما شدني لدراسة شعر الشاعر.

في النص الإبداعي :

ثمة هموم إنسانية وحضارية وثقافية عديدة تتنازع بنية النص الشعري لدى بدر توفيق فبداية من الهم الإنساني الذاتي : (لماذا تمسكت بالوهم):-

سرير من الورد

عروس من الغيم

سماء من العطر

مهاد من الحلم

الكمال المؤثم

الجمال المحرم

فلا النهار كاشف سكتك

ولا الظلام ساتر عورتك(١٣)

إلى الهم الحضاري العام كما يتجلى في قصيدة:

(سفن من بقايا ورق)

سفن من بقايا ورق

تملأ الميناء

رسمتها عيون الأرق

وحروف الغناء

في انبثاق الفجر

وانغلاق السماء(١٤)

وحتى نستقرئ كافة التفاصيل الشعرية الجمالية المشكلة لبنية النص الشعري، والخالقة لدلالته الخاصة والعامة، رأينا أن نعالج ذلك من خلال تحولات الشكل الشعري لدى الشاعر، وما استتبع ذلك من تحولات رؤى العالم والوجود من حوله،وقد عالجنا ملمح التحول لدى الشاعر من خلال ملمحين أسلوبيين مسيطرين على النص الشعرى لديه، وهما:(تحولات الصورة الشعرية) و(تحولات الرمز الشعرى).

تحولات الصورة الشعرية :

تتجلى الصورة الشعرية لدى الشاعر عبر مستويات تركيبية متعددة، مروراً بالقصيدة الدرامية القصصية،والقصيدة الرمزية الكنائية، وانتهاءا بقصيدة القناع. وفي كل الأحوال

تنبني الصورة الشعرية بناءاً داخلياً جدلياً تنحل فيه كافة المسافات الفاصلة بين المادة والذات، الشكل والموضوع ، لتصير استبطاناً جماليا كليا للوسائط المادية الحسية في العالم المحيط بالشاعر، أشبه بالحلول الصوفي في أشياء العالم بما يعيد تصفية مادته المعتمة، وإعادة تنسيقها، وتركيبها من جديد في عالم حسي جمالي انفعالي، يقف بموازاة العالم المحيط بالشعر والشاعر، فليست الصورة هنا محاكاة لأشياء العالم كما لدى التصور الكلاسيكى، ولا تعبيراً عنها كما لدى التصور الرومانسى، وليست كذلك تجسيداً لرؤية الشاعر، بل تنتقل الصورة من مكونات الموقف والرؤيا إلى أفياء الرؤيا،وتعقيد الجدل الجمالي بين الذات والموضوع، وإعادة تفتيت جميع صور هذا الجدل عبر البناء الصوري نفسه، وخلق أنظمة جمالية

وفكرية لشبكة علاقات جديدة قائمة على التحوير، والتبديل والتعديل، والهدم، والإنشاء،وذلك عبر مشهد جمالي كامل، ينتمي لعالم الرؤيا أكثر مما ينتمي لعالم الواقع، ويفهم من خلال التصميم والتشكيل الجمالي المكون له في بنيته الجمالية الخاصة، أكثر مما يفهم عن طريق علاقاته الهندسية والشكلية مع الواقع المحيط به، فالنص الشعري هنا هو نص جمالي مستقل، أوهو وجود جمالي خاص، يقف بموازاة الوجود الحضاري العام المحيط به، يسأله ويفككه

ويعيد ترتيب علاقاته المهيمنة عليه، والمكونة لجوهره،ويعيد خلقه أوإغنائه أوتفتيت علاقاته القديمة،وانسياحه فى علاقات جمالية ودلالية جديدة.

ومن ثمة رأى الدكتور(لطفي عبد البديع) أن احتفال النقد المعاصر، والشعر المعاصر بالصورة الفنية ((احتفال باللغة الشعرية التي لا تطابق غير ذاتها، وهي اللغة المسهدة التي تجتاحها عاطفة النفي، فتطيل الاغتراب، ويتناءى بها المزار وهي تتطلع إلى معنى فوق المعني على أجنحة الخيال، وتقتضي اليقظة في طريق الأحلام))(١٥).

إذن لم يعد هناك هذا التوزع الثنائي الذي كنا نراه تارة بين الذات والموضوع في الصورة الشعرية الكلاسيكية، وأخرى بين الصورة والواقع كما رأيناه في الشعرية الرومانسية، بل هنا خلق واندماج كاملان بين الذات والموضوع، في هيئة تجعل من الموضوع نفسه ذاتاً كلية يحركها الخيال والجمال، عبر مستويات متعددة من البناء والدلالة.

ومن ثمة كان النص الشعرى لدى بدر توفيق تحويلاً وانصهارًا، وإعادة خلق وإدماج عبر الخيال والصور الشعرية، وفي عمق هذا التحول الجمالي يحدث هذا التحول للوجود الاجتماعي الحضاري المحيط بالنص الشعري،

وتكمن فاعلية الشعر، وعمق وظيفته الجمالية والحضارية معاً و تصبح وظيفة الشعر كما يرى اليوت في قدرته على :

((إحداث أثر في حديث، وحساسية، وحياة أعضاء المجتمع بأكملهم ، في كل أفراد الجماعة، وفي أفراد الشعب بمجموعهم سواءً كانوا يقرءون الشعر ويستمتعون به أم لا)(١٦) وذلك لأن الشعر يغير علاقة الواقع ومن يعيشون فيه من خلال تغيير اللغة بكافة مستوياتها، مما

يرشح الشعر الجاد إلى تغيير الحساسية الإنسانية الشائعة، وإحلال وعي جمالي إنساني نقدي، قادر على فقه ذاته، وفقه أعماق الواقع المحيط به، فكما أن الخيال يوازي الحرية في مقابل الضرورة

كذلك وظيفته تنطلق إلى خلق حساسية وجودية جديدة، قادرة على تحرير علاقات الواقع الحضاري المحيط بالشاعر، فتنقل الوعي الإنساني من تصوراته النفعية التكتيكية القريبة، إلى تصورات إنسانية استراتيجية بعيدة ينتقل معها الوعي الإنسانى من الوعى بالأغراض العملية،إلى الوعي بالأهداف الإنسانية،- لو صح التعبير- من وعي قائم على الإدراك الجزئي المصلحي العابر، إلى وعي قائم على الإدراك الكلي الخالد، وبذلك يحرر الشاعر ((النظر الجدلي من المفاهيم الصورية الميكانيكية فيتحرر مفهوم الواقع من الجزئية،

ويتحرر مفهوم الإنسان من الفردية، ويتحرر مفهوم الخبرة من التفتيت، ويتحرر مفهوم الفن من (المرآوية) والمباشرة، وتعود للمعرفة كليتها))(١٧) إن ما نريد أن نصل إليه بعد هذا العرض التنظيري للشعر في ماهيته ومهمته، طبيعته ووظيفته، وأنماط أشكاله وصوره- هو وقوع الشاعر بدر توفيق في العمق من هذا المستوى من الوعي الشعري بالعالم، ممثلاً في هذه القدرة التصويرية الشعرية على الإمساك باللحظات الوجودية المتحولة باستمرار، سواء على مستوى الذات الشعرية، أو الوجود الاجتماعي المحيط به، ولعل الشاعر كان على وعى دقيق عندما بدأ ديوانه (أتشكل في صور خارقة)بقصيدة:(بأى نطاق تخادع ساقيك) "حيث تصور الإحساس العميق بالتحول والتلاشي في علاقته بالواقع من حوله :

هأنذا في بريق العرض

تتعاقب في الصد والرد

والحد والمد،والكيد والصد

والعد والرعد

فلتودع خيالك

أيها المستجير من الناس بالموت

محترقا في أنسجة الصوت(١٨)

فالشاعر عبر هذه الثنائيات الوجودية (الصد والرد،الحد والمد-الكيد والصد،العد والرعد)تتنازعه الأضداد في عالم من البريق الزائف (بريق العرض)، والشاعر يحاول بخياله الناقد أن -يحل شبهة هذه المتناقضات، أو على الأقل يخلق بوعيه الجمالي المحترق في أنسجة الصوت صورة من صور نفي التضاد .

ليس في الرمح ماء، ولا في الجروح فضاء

ليس في القلب ما شاء

ولا في العيون استواء

الشراع تآكل

والنهار اختلى خلسة بالمساء

واصطلى شغفا بالغناء(١٩)

وبعد أن يدرك الشاعر عبر هذه الصور الشعرية المتعاقبة تعاقب النماء التصويري المتصاعد يدرك استحالة تلاقي الأشياء، أو اصطلاح ذاته على العالم المحيط به، يؤثر أن يطوي كفيه في صورة :

(فبأي نطاق تخادع ساقيك) .والمتأمل في الهيكل البنائي للصور الشعرية فى النص السابق، يلحظ كثافتها، فهي مكثفة مركزة منضغطة بمهارة فنية محكمة،تكاد تصل إلى الحد الأقصى من السيطرة.

فالمقطع الأول من القصيدة يبدأ الشاعر بضمير الأنا المستغرق بحرف (في) في بريق العرض، وهي صورة تجريدية تتوالى عناقيدها في الصور المتتالية في نماء واطراد، حيث يلتفت الشاعر من ضمير الأنا المستغرقة في زيوف البريق الشامل، حيث تبدو الحياة عرضاً كبيرا لألوانها الخادعة -يلتفت إلى ضمير المخاطب (أنت) مقروناً بحركية الجدل الدائر بين هذه الأنت الغائبة عن ((أناها الخاصة)) بعد أن التفتت من الأنا إلى المخاطب - تغيب هذه الأنت المنفصلة عن صاحبها في جدليات وحوارات مرهقة، في تتابع واطراد أشبه بالدوران اللاهث، حيث الصد والرد، والحد والمد، والكيد الصيد، والعد والرعد، إن كل كلمة من هذه الكلمات الخالية من الصور،

تجسد عالماً كاملاً من المصاولة والمجادلة والمناورة، بين الذات وعالمها المحيط بها وقد ساعد حرف العطف في تتابعه، مع الجمل القصيرة، أن يكشف عن هذا اللهاث الدائري دون جدوى بل كان حاسما كالرصاصة، في هذه الكلمات المركزة التي لا تقبل الخداع والمراوغة فلا استجارة من الموت المحكم بالشعر المرفرف ، يتضح هذا في المقطع الثاني من النص حيث غلبت عليه حروف النفي بأشكال متعددة من خلال صيغة النفى المهيمنة(ليس -لا) علاوة على نفي المعنى، في بعض الجمل، دون وجود حرف نفي.

والمتأمل في المقطع الشعرى يلحظ تقدم النفي على الجملة القصيرة المتشابهة المكونة من مبتدأ وخبر، نفس الإحكام والتركيز، يظل النفي مطرداً من الروح للقلب، للعيون، للنهار، حتى تنحصر المسافة، وتنضغط ساحة المصاولة في حدود حركة الساقين المكبلتين ((فبأي نطاق تخادع ساقيك)) ولكن هل تكتفي القصيدة عبر بنائها التصويري الكلي بدلالة الانتفاء والحصار

أليس من الممكن أن نتصورالشعر قادرا باستمرار على تجاوز واقعه، من خلال تفكيكه بخياله الخالق ،أليس التصوير الشعري الناقد لحقيقة الانتفاء، يستدعي عبر الصور الشعرية نفسها الحقيقة الغائبة حقيقة الوجود؟ ألا يوحي تعبيره الشعري الأخير في النص بذلك (فبأي نطاق تخادع)، إن ثمة مناورة داخلية عميقة كامنة، في هذا الانغلاق السطحي، إن ثمة نطاق كالسجن ولكن ثمة مخادعة وإصرار على الحلم في الساقين المحبوستين، من خلال فعلها المضارع المتحرك(تخادع) الذي يقف في مواجهة الجمل الاسمية النافية على طوال المقطع،هذه الجمل المتماثلة في بنائها النحوي والصوتي والتصويري معاً بما يجعلها تمثل جبهة قوية مضادة للذات ، بينما تقف الذات الشعرية عبر خيالها وحلمها المتصارع مع هذا النفي الصامد صمود الصخر تتصارع الذات مخالفة واقعها، ولنلحظ هذا الاختلاف في بناء الجملة الأخيرة نحوياً وصوتياً وإيقاعياً، بما يدشن جبهة مضادة للحصار السابق، أليس التحول والصيرورة هما المسيطران أخيرا كما ألمحنا فى صدر هذه الدراسة؟اً والشاعر يعمق دائماً من هذا الإحساس لدينا،عبر مستويات نصية عديدة فى ديوانيه ولعل قصيدة ((كلما قلت أخرج من نفسي)) ، تعطينا دلالة تحول جديدة تتم داخل الذات الشعرية نفسها :

كلما قلت غدا أخرج من نفسي

ويبتل ترابي

غاب عني غدي وتعثرت ببابي

كلما قلت :

غدا أمشى الى النهر وأفرح

لم أجد صوتي الذي في الليل يغرينى لأسبح(٢٠)

في هذه القصيدة القصيرة (الومضة) نرى البناء الفناء في أقصى صور التركيز الذي ينفتح عبر آفاق لا تنتهي من البوح الدلالي ،وقديما كانت لدينا قصيدة الومضة ممثلة فيما كان يعرف لدى النقاد القدامى (ببيت القصيد)(حيث اقترن بيت القصيد أو البيت الواحد فى النقد القديم بمعنى الحكمة أو المثل السائرالذى يتمثل فى المناسبات بغض النظر عن الجوهر الشعرى الذى يتوفر لهذا البيت أو لا يتوفر على الإطلاق،كما يفترض بيت القصيد أن يكون هو الغاية من هذا القصيد، أو أبرز شيء فيه،وفى هذه الحالة تغدو القصيدة كلها رحلة من أجل اكتشاف هذا البيت،فقد يكون مطلعا لها، فيكون ما يأتى بعده شرحا وفضولا،أويتوسطها فيكون ماتقدمه تمهيدا له،

وما تلاه تكميلا له،أو يكون خاتمة تعبر عن قمة النفس الشعرى)(٢١) ومن أمثلة قصيدة البيت الواحد:

أفاضل الناس أغراض لذى الزمن يخلو من الهـم أخلاهم من الفطن

من يهن يسهل الـهوان عليه ما لجرح بميت إيــلام

خلقت ألوفا لو رجعت إلى الصبا لغادرت شيبى موجـع القلب باكيا

وبصرف النظر عن الجدل النقدى الكثير حول مصطلح القصيدة القصيرة والقصيدة الومضة، إلى آخرهذه المصطلحات(٢٢) وعلى الرغم من اتفاقنا أو اختلافنا مع الشاعر الناقد (خليفة التليسى) فى رصده النقدى للمصطلح فى الشعرية العربية القديمة، وعلاقة ذلك بالمصطلح فى النقد المعاصر، فإن ما يعنينا في هذا البناء الشعرى قدرة الشاعر

بدر توفيق على إدراك الحركة المتحولة داخل البنية الشعرية، من خلال هذا الجدل المحتدم بينه وبين ذاته، وبين العالم المحيط بهذه الذات، فدائما الذات متطلعة الى هذا الخروج – بمعناه الإنساني والفلسفي الواسع ، الخروج من الوهم –من التصورات السابقة المهيمنة على الوعي ،من القلق السالب الى القلق المنتج ،من الواقع المحدود الى الآفاق المترامية غير المحدودة ،من المرئى الظاهر المخادع، إلى اللامرئي العميق الغائب في أعماق هذا الواقع ،إن هذه الجدلية بين النفي والإثبات أو قل بين الخروج والنكوص، تفتح الباب واسعا للشعر في أن يقول كل شئ، ويظل الشاعر مؤرجحا بين مجرد الرغبة وافتقاده القدرة على تحويلها الى واقع،فهو محصور في حدود النفس ،مغلق عليه بابه بكل ما يعنى الباب هنا من دلالات الحجز والعجز، وأمام هذا الباب المغلق نلحظ تعبير الشاعر ((ويبتل ترابي))فالشاعر يود لو ينتقل من يبوسة التراب الرمز الفنى للتحجر والتيبس المحيط بذاته إلى رحابة النهر(غدا أمشى إلى النهر وافرح) رمز التحول، والتجاوز، إنه يحاول الانفلات من الضيق الى السعة،من اليبوسة الى المرونة ، من الطين الواقعى فى هذا الوجود العينى المحدود، إلى هذا الوجود المائى الكلى الطليق.

مما يذكرنا بنص الشاعر المغربي محمد الخمار فى (غربة الماء)حيث يقول :

تسكن بين رمادك – كالماء في الكأس

يفقد ذاكرة البحر،زرقته- يتحول من كائن سرمدى

التلون والهيجان

الى جسد دائري

يسكن بين الزجاج

وبين النزوع الى البحر(٢٣)

إن بدر توفيق، يلحظ عبر منظومة الخيال مكامن الحركة والتحول القابعة في موجودات العالم من حوله، لذا نراه يستدعى صورة النهر لتكون معادلاً جمالياً موضوعياً لأشواق ذاته- استدعى هذه الصورة من مواد الواقع الكثيرة استدعاها دون غيرها، حيث يكون الاستدعاء خالقاً في ذات اللحظة لجدل الاستبعاد فالسلب أيضاً إيجاب، ويجب أن يفهم على أنه أحد صور الإيجاب، وبذلك تكون الصورة الشعرية نوعاً من الترامي الجمالي النفسي في وقت واحد،

فصوت الشاعر كان ليلياً يغريه عبر التأمل بالسباحة في النهار، إذن نحن أمام موجودات جمالية مجازية متضادة ،(صوت ليلي -باب محاصر- نفس ترابية أمام نهر ممتد -نهار لامحدود) لكن يظل الجدل بين العالمين معلقاً في أفق الانتظار،إنه يذكرنا بالشاعر العربي القديم

الذي كان يستمطر الديار عله يأوى إلى زمان الحبيبة، أو قل زمان الوصال بمعناه الإنساني الوجودي الواسع ،فلا زال الماء هو الحي ، وفي البدء كان الماء، وفي المنتهى أيضاً يكون الماء ،بل ليس ثمة فى عالم الفن بدءا وانتهاءا، بل دورة كلية سرمدية، تدفعنا بقدر ما ندفعها، ولكن عندما يتعرقل أحد الطرفين ، نراه يستجدي الطرف الأخر . إن الماء في الخطاب الشعري المعاصر يمثل تقاليد جمالية عريقة لدى الشعراء كافة، على اختلاف رؤاهم الشعرية، ومرتكزاتهم الفلسفية وذلك لأن الماء يمثل فاعلاً جمالياً مولداً لخصوبة الخيال الشعري، كما هو في الواقع مولد لخصوبة الحياة نفسها، بل لا نبعد ولا نغالي إذا قلنا بأن الماء يمثل أحد الأنماط العليا الكلية الكامنة في اللاوعي البشري الجمعي والفردي على السواء والشعر العربي المعاصر في صوره الجادة الأصيلة على وصال حي فعال بتقاليده الجمالية المتوارثة يغتذي بها ويخلقها في آن، ولعل المتأمل في

مفردات النص الشعري وتراكيبه التصويرية يسلم بذلك فالشاعر (يقف ببابه- بترابه) متشوقاً إلى (النهر- الفرح) أليس يذكرنا بوقفة الشاعر القديم على الطلل يستجدي المطر والسقيا، والدعاء للديار بأن يسقيها المزن الهطال.ويظل بدر توفيق متوتراً بين عالمين، كلاهما متحول إلى جهة مغايرة، ويحاول الشاعر عبر نصه الشعري أن يعيد رأب الفجوات عبر تحولات المجازات والخيالات، فنراه في نص :(اسم دون أثر)

يحاول ذلك على مستوى الذات أيضاً:

كان وجهي البعيد

فجري وبريقي

غسقي وحريقي

جهلي ويقيني

ضحكي وأنيني

يدفعني للنور قليلاً

ثم يخاصمني

في صندوق الليل

وأنا في الحالين

مريض مختل

لا يتسعفني نظري المكتل

أو بدني الذي في الضحى يضمحل(٢٤)

إن الشاعر في هذا النص يحاول أن يتحول عن التناقضات الداخلية في الذات،وذلك بخلق جدل تركيبي جديد قادر على إذابة الداخل ببعض من النور المحيط بالذات في خارجها: فالمتامل في مكونات هذا الوجه البعيد الذى تشكله الصورة الشعرية يلحظ ذلك (كان وجهي البعيد/فجرى وبريقي)

كان الوجه البعيد مكونا من متناقضات متنازعة ،ألا يمكن العلو عليها بإدخالها في جدل جديد؟! جدل التحول من الداخل الى الخارج،من تناقضات الفجر /الظلام/الجهل اليقين-الضحك والأنين-ليرتفع هذا التناقض الداخلي الى مستوى التحول الجديد حتى(يرى النور قليلا) ولقد كان الشاعر عميقا حذرا في تعبيره بقلة النور وسط هذه القمة الطاغية ، إن الشاعر يتنازعه الارتفاع إلى النور والاتضاع فى خصام الليل وهو وسط هذا التنازع واقف لا يريم ،ألا يذكرنا نص الشاعرهنا بنص امرئ القيس فى ليله الذى لاينجلى في الشعر

العربي القديم ،ألم يتصلب ليل امرئ القيس بأمراس من كتان؟ وضرب عليه بجرانه، على الرغم من دفع الشاعر له بأن ينجلي بصبح،هل يعود باستمرار جدل النور والظلمة، في أعماق الشعر العربي عبر عصوره كلها كلما أصابه طائف من ركود أوضياع، سواء على مستوى الذات، أو على مستوى الواقع الحضاري المحيط به، غير أن الشعر المعاصر يختلف جذريا في ليله ونهاره عن ليل امرئ القيس ونهاره ،فهو ليل حضاري معاصر، ليل علاقات اجتماعية قاسية ،إنه بكلمة واحدة ليل داخلي لا يريم ، وليس مجرد ليل خارجي كما عند امرئ القيس وإلا لكان الأمر هينا ،فالليل لدى الشاعر مضاف إلى الصندوق هنا ،لقد تحول الوجود اللامترامي المنفتح أيام الفتوة البدوية فى الشعر العربى القديم –إلى الوجود الصندوقي الضيق في حضارة معاصرة تضيق على الذات والوجود معاً فالشاعر كما يقول النص (مريض مختل في الحالين) بل يظل يتآكل حتى آخر حدود جسده (فبدنه يضمحل في الضحى) يتحول إلى التلاشي، في ميعة الحياة، كيف الخروج إذن من هذا الصندوق الأسود؟! والشاعر لا يملك غير السباحة في سفن من ورق :

سفن من بقايا ورق

تملأ الميناء

رسمتها عيون الأرق

في انبثاق الفجر

وانغلاق السماء

بين وجه البريء

قمر غاضب يستحي أن يضيئ(٢٥)

مازال الجدل محتدماً، لكنه بدأ يتحول قليلاً من النور الذي يومض ثم يستخفي،إلى أن نما قمراً غاضباً لكنه لا زال مستحيياًعن الإضاءة، ولكن الشعر لن يركن إلى الواقع مهما كانت حدته، فهو في معاناة وكدح ونصب، وسيظل مصراً على المجاهدة الجمالية ليرى جوهر واقعه المكون من تناقضات لا تنتهي :

سرير من الورد

عروس من الغيم

سماء من العطر

الكمال المؤثم

الجمال المحرم

لا النهار كاشف سكتك

ولا الظلام ساتر عورتك(٢٦)

إن الشاعر عبر جدلية الجمال، ودرامية البناء في هذا النص المحكم، بل المتناهي في تركيزه والذي يبلغ حد التقطير الموسيقي، حيث تتحول الجمل المتماثلة في تركيبها النحوي، إلى تماثل إيقاعي موازٍ يظل ينتقل محتدماً بين متناقضات الصورة، حتى يتم اختزال هذا الصراع إلى كلمتين اثنتين وسط المقطع، وكأنهما ذروة المأساة، ثم ينفرج البناء المأزوم إلى هذا النفي ((لا النهار كاشف ـ لا الظلام ساتر)، النفي هنا محتدم أيضاً بين (النهار- الليل/ الكشف /الستر-السكة /العورة)، إن الشاعر يدفع بجدلية التناقضات عبر ديوانيه كليهما إلى أقصى صورة ممكنة من الاشتعال التركيبي في بنائه الشعرى السابق،وربما يكون هذا بداية تخلق شئ جديد أو رؤية جديدة، أو كشف جديد، وأنه ليوقع هنا آهة بدايات الخلق الجديد، في كشف وقائع الذات والعالم من خلال نص (الوقائع) :

يخرج ليل قمري من غلالة النهار
مزيناً بالذهب المضئ واللؤلؤ والأسرار
مدونا بما يباح في المدى المختار
آه من الليل ومن جنائن البحار
من عبث الأسماك في تواصل التيار
تنساب في مسارب الكهوف والأحجار
آه من الليل الذي يطوي ولا يطوى
يمحو ولايمحى(٢٧)

إن ((القمر الغاضب)) الذي تجلى في أفق النص الشعري الآنف يتحول من استحيائه عن الإضاءة إلى (قمر ليل)خارج من غلالة النهار، ولنتأمل في أعماق الصورة الشعرية هنا ، فهي غاية في الدقة والتركيز الجمالي القادرين على تعددية الإشعاع الدلالي، فالقمر وهو بطبعه مضيء موصوف بليلية السواد فهو قمر يختزن أعماق الظلام، لقد تحولت التناقضات السابقة التي بلغت أوجها في التضاد والتقابل دون حلول كلى يفض نزاعها ،تحولت هذه التناقضات من التركيب النحوي القائم على المبتدأ والخبر ومتممات الجمل، إلى اتحاد واندماج

ظاهري، لقد تحول المتعدد الى واحد، ولكنه ما زال مختزنا في أعماقه جوهر التناقض ، تحولت الجمل الطويلة المتناقضة الى مجرد صفة وموصوف هنا (القمر الليلي) الخارج من غلالة النهار أو قل النهار المغلول، وليس الطليق المترامي،إن النهار هنا لا يظهر غير غلالة من نهار ،بصيصا من الضوء يختلط بأخلاط من الليل منشئا هذا((القمر الليلي))الخارج عن ذاته القديمة ،وأفق القديم،مزينا (بالذهب المضئ واللؤلؤ والأسرار)إنه قمر يختزن في أعماقه البعيدة خليطا من المتناقضات، إنه قمر الذات الشعرية يخرج في أفق النص الشعري حاملا جوهر الحلم وأسرار التخلق ، لكن اللؤلؤ فيه ما زال منغلقا على أسراره، لم تفتض بعد.فهو خارج في حدود(ما يباح له في المدى المختار)-إن النص الشعري هنا قادر على خلق موجوداته المجازية المنفتحة على أفق الدلالات الإنسانية والحضارية للواقع المادي الحضاري المحيط به،والشاعر المعاصر عبر صوره الشعرية السابقة يمحو العلاقات الواقعية الكامنة في العالم من حوله، عبر أشكال الزمان والمكان والوعي والأنظمة العلائقية الفكرية ليعيد خلقها عبر الصور المجازية المندسة في عمق هذا الواقع، فالشاعر خالق صور مفكرة ،أو هو يفكر بالصورة الخالقة،التى يستمد

عناصرها من واقعه ولكنها لا تطابق هذا الواقع في النهاية ،بل توازيه وتعلو عليه، وتخلقه خلقا جديدًا

فالقصيدة لدى الشاعر المعاصر :((تعبير في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل منها في مجملها صورة واحدة من طراز خاص، تتحقق فيها نوع من التكامل من الشاعر والحياة)(٢٨)، ومن هذا المنظور نعي أعماق الصور الشعرية السابقة وكيفيات تطورها البنائي في النص الشعري،فمازال التخلق الوليد الناتج عن جملة التناقضات السابقة،مازال يحبو في مسالك الصورة لا يتحرك إلا في ((حدود المدى المختار)) الذي يتنازعه الليل((آه من الليل ومن جنائن البحار -من عبث الأسماك) فمازال المولود الجمالي البازغ للوجود، يتقلب في حياة مختلطة من أمشاج الليل، ومسارب النهار،ولكن الليل هو الغالب حتى الآن في النص الشعري (آه من الليل الذي يطوي ولا يطوي- يمحو ولا يمحي)ٴلكن الشاعر سوف يتمالك وعيه الجمالي من جديد، وسيدفع بهذا الوعي البازغ إلى مراحل أكثر تطوراً وموضوعية ،مراحل قادرة على استقطاب الموضوع ليكون جزءاً حياً من الذات، بل ليكون في حركته ممثلاً لحركة هذه الذات أصلاً، عندئذ يستصرخ الشاعر وجه التضاد ليعود اتحاداً، ووجه القمر الوليد البازغ ليصير مكتملاً:

فلتفرج يا أيها الجوال عن ساقيك

فليس لديك

ما يحرض شر الناس عليك

أو ماتخشى أن يأخذ غصباً

من بين يديك(٢٩)

لقد شبه التحول الجمالي للذات الشعرية عن الطوق، وبدأ يتمالك وجوده المعرفي الخاص، عندئذ سينتقل الشعر والشاعر إلى مفهوم جديد للحب بمعناه الواسع، لن يرتضي الشعر الرقص في ثنايا الظلال، بل سيمتد إلى ساح النورالطليق متنقلاً من حال إلى حال في نص :" الحب" وقبل أن نعرض للنص، نود أن نشير إلى أن شعرية بدر توفيق يتناوبها فى تكوينها الإحساس والفكر والبصر معاً، بل تتغذى القصيدة لدى الشاعر كما يقول : ((من الجدلية في نمائها على العاطفة والخيال والفكر، كما تتغذى على الممكن والمستحيل، والمباح والمحظور، والمحلل والمؤثم٠والبناء النسقي للقصيدة من مفتتحها إلى منتهاها محكم، فلا سبيل إلى الاستغناء عن إحدى مفرداته، ويبلغ من الدمج والتكثيف والدقة، أقصى طاقات الموهبة والخبرة والذوق)(٣٠)،إن

التصورات النظرية للمبدع تظل قضية بلاد ليل، ودعوى بلا حجة، حتى يعللها التطبيق الإبداعي نفسه لدى الشاعر،وقد حدث ذلك بالفعل مما يعطي للمقتطف النقدي السابق دلالته الحية الفعالة في الممارسة الإبداعية للشاعر من خلال قصيدة (الحب):

هذى جموع الظلال

عارية الأوصال

ناعمة في رقصها المختال

مصقولة بالجمال

بالمطر الهطال

في واحة أريجها النساء والرجال

والخمر والغناء والوصال

واهاً لمن أهواه دونماً نوال

هل تفتح الأغلال

باباً لحلم الاكتمال

أو طاقة للنور في تلاحم الليال(٣١)

إن النص هنا يبدو وكأنه موجة إيقاع، فقد بلغ الشاعربشعره درجة عالية من النضج الفني، قرين نضج الوعي بالذات والعالم، هذا النضج الفني مكنه من هذه السيطرة المتقنة على تراكيب النص ولغته وموسيقاه، حتى تحس بأن الشاعر لا يبذل أي معاناة في اندفاقه الشعري الوثير فكأنه يفيض بالشعر، ولا يعالجه أو يكتبه، وخير الشعر ما بلغت فيه السيطرة الفنية حداً يريك الشعر كالنثر أو يريك النثر كالشعر، وبلغت فيه السيطرة على اللغة حداً يجعلك تراها أليفة سهلة غضيرة فهي تهمس همساً، حتى ترق كالهواء العذب اللدن ، وقديماً ابتكر النقاد لذلك مصطلح (السهل الممتنع) لكن الناقد الإيطالي ((ايتالو كالفينو)) يخطو خطوة جادة أصيلة في تحديد هذه السهولة المتقنة أو ماسماه هو بمصطلح ((الخفة)) في كتابه النقدى الهام (ست وصايا للألفية القادمة)، حيث يحدد هذه الخفة البادية في نص بدر توفيق بقوله : ((ليس المقصود بالخفة في الأسلوب خفة أجواء الحلم أو الأجواء اللامعقولة، بل أن أغير مقاربتي للعالم، أن أنظر إليه من منظور مختلف، ومنطق مختلف ، ومناهج

تحقق وتعرف مستجدة ،إنها طريقة نظر إلى العالم تستند إلى العلم والفلسفة الخاصة، إنها خفة الاستغراق الفكري العميق))(٣٢)،إذن الخفة الأسلوبية مغزى وجودي وأسلوبي معاً،

ولعل هذا الاستغراق الفكري العميق الذي أشار إليه ((كالفينو)) ناتج عن النفاذ الشعري الرهيف اللطيف إلى مجمل العلاقات الحضارية والاجتماعية والسياسية التي تكون بنية الواقع المحيط بالشاعر، ثم محاولة تجريد هذه العلاقات الكثيفة المعقدة من خلال طلاقة الخيال الشعرى لتكون في شفافية الروح الخالص، والشعر الخالص إن الخفة في الأسلوب هنا تجريد جمالي شفاف لكثافة التعقيد الوجودي المعتم المحيط بالشاعر والشعر،أو قل هي نهار الشعر يشرق على ليل الوجود، أو بتعبير الشاعر نفسه:

في سنوات الشجن الحارق

تزوجت شمس الحدائق

سميت كل حديقة اسماً

أودعت كل شجيرة طفلاً

وانتظرت روحي مطر الصيف

حتى يتجانس جسدي المارق(٣٣)

إن الخفة هنا منحي أسلوبي معرفي كلي يشمل الخيال والإيقاع والصور والتراكيب ودقة الدلالة وانفساحها في وقت واحد. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشاعر بدر توفيق كان جواب آفاق فقد دار حول العالم كله دارساً وباحثاً منذ مولده عام (١٩٣٤)وحتى هذه اللحظة التي نكتب فيها هذه الورقات، فالمتأمل في السيرة الذاتية للشاعر يتأكد من هذا الثراء الفادح في التنقل والترحال سواء للدراسة والبحث، أو العمل والاشتراك في المهرجات الشعرية العالمية

حتى نال جائزة الدولة في الشعر عام (١٩٩١)، وميدالية العقد الثقافي في الصين عام ١٩٩٥، وجائزة كفافيس العالمية عام١٩٩٦م، وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة منذ ١٩٩٣م (٣٤).

كل ذلك الترحال قد أورث الشاعر وشعره خيالا متحولا قادرا على إنتاج خفة أسلوبية، قادرة على التجريد والتجسيد في آن ،ولعل المتأمل في النص الشعري السابق ((الحب))يلحظ التطور العميق في الرؤية والأسلوب ، رؤية تحول وإدراك

الحركة الكاملة في عمق الأشياء والموجودات تمهيدا للسمو بها الى عالم أفضل لا يكتفي بالرقص بين أفياء الظلام ،التناقضات المتنازعة على طوال الفضاء الشعري للشاعر عبر ديوانه تستبدل الآن وجودا بوجود،وتنتقل الصورة الشعرية من حال إلى حال ،لقد استبدل الشعر هذا التنازع بين الفجر والبريق/الغسق والحريق/الجهل واليقين ودفع النور وخصام الليل،وانبثاق الفجر وانغلاق المساء،والقمر الغاضب المستحي أن يضئ،والنهار الذي لا يكشف السكة، والليل الذي لا يستر العورة، والذي يطوى ولا يطوى يمحو ولا يمحى) ، تحولت هذه المخلوقات المجازية لتستبدل وجودها الجمالي المنفصل، بوجود جمالي متصل في نص (الحب) السابق القائم على جموع الظلال التي تآلفت، وانصقلت بالجمال وتحولت الرقصات الكمينة في قلب الأشياء المنفصلة، إلى رقص مختال قادر على الحركة والحيوية المستبطنة لتواصل لأشياء فى أعماقها الكمينة، واستقطابها لمكامن الروح في حركة الجسد الطافر بالحياة، جسد النص والواقع معاً، وتحولت النفس السابقة في قصيدة (كلما قلت أخرج من نفسي) تحولت من يبوسة التراب المعلق على أفق انتظار النهر، إلى الالتحام هنا في نص ((الحب)) بالمطر الهطال

لقد تحول النهر المنفصل عن الذات ، إلى وجود حي يهطل بالحياة والنماء والتحول وسط عالم يموج بالاتصال ((في واحة أريجها النساء والرجال والخمر والغناء والوصال)) إنه كرنفال جمعي يحتشد على ضفاف الرغبة في النوال:

هل تفتح الأغلال

بابا لحلم الاكتمال.

لقد ذابت الأسوار والأغلال داخل الذات الشعرية و تحولت داخل بنية الصورة الشعرية نفسها وبنية الواقع الحضاري المحيط بها لتصل إلى لحظة اكتمالها الكلي الكاشف عن جوهر الذات والواقع الحضاري المحيط بها، لكن رغم كل هذا التحول، فثمة بعض العراقيل، لكن الشعر يكدح كدحاً ليلاقي وجوده الجمالي مقروناً بالوجود الموضوعي من حوله، ولنتأمل في المقطع الأخير من نص ((الحب)):

قلبي الذي يخرج من حال إلى حال

يبحث في الظلال والأغلال

عن صورة خالدة ليس لها مثال

عن وطن مؤازر في الحب والجدال

عن زمن للهائم الجوال في الخيال
فلا يجيب من السؤال للسؤال
سوى السكون والخواء والزوال(٣٥)

إن هذا البحث الدؤوب اللاهث عن الشيء الجديد، عن الفجر الذي بزغ من قبل، يتضح الآن في رغبة الشعر في أن يخرج بالوطن من عتمة أظلاله وأغلاله الملفوفة حول شجرته النامية، إن الشاعر المعاصر يستحضر مهمة الشاعر القديم عندما كان كاهناً يستقرئ عبر النبوءة ما سوف يحدث، أو يتمتم بتعاويذه السحرية حتى يخرج الخبيئ من الظلمات إلى النور، ومازالت معاناة الشاعر مستمرة في البحث عن وطن يؤازره في جدله الجمالي المعرفي، وطن يكون بحجم الخيال ، لكن المحاولة ليست سهلة فلابد دون الشهد من إبر النحل، إن الشاعر باحث عن الكمال، والواقع هو فن الممكن المتاح، وإزاء هذا الصراع بين الممكن والمستحيل كما أشار الشاعر من قبل في مقتطفه النقدي السابق، يتخلق الخيال بوصفه إمكانية جمالية ومعرفية قادرة على العبور التشكيلي من الحاضر إلى الغائب، فالجمال كما يقول ((سانتيانا) :(هو أنقى مظهر للكمال وخير دليل على إمكانيته،وإذا كان الكمال-

كما يجب أن يكون- المسوغ الرئيسي للوجود، فإنه يمكننا أن نفهم من خلاله مكانة السمو الخلقي للجمال، الذي هو ضمان

للانسجام الممكن حدوثه بين الروح والطبيعة)(٣٦)، ولا شيء أدعي في خلق إمكانية الانسجام بين الروح والطبيعة كما يرى (سانتيانا)غير قوة الخلق الشعري القادرة عبر الصورة الشعرية أن تكسر الحدود المنطقية القائمة في واقع الشاعر، والتي تفرض نمطاً دون سواه من العلائق الاجتماعية المحركة للواقع والأشياء والأحداث، يكسر الشاعر والشعر عبر بنيته الجمالية نمطية هذه الحدود، للنفاذ من خلالها إلى واقع حضاري إنساني قادر على أن يتجاوز عراقيل وانغلاق الواقع القديم، إلى طلاقة وانفتاح الواقع الجديد قادرعلى تحويل التعددية والتجزيئية بين العقل والروح والوجدان والواقع- تحويل هذا التناثر والتمزق عبر عدسة الخيال الخالق إلى انسجام واتساق كلي، يقارب بين العقل والروح، والذات والموضوع، والشاعر والوطن.

تحولات الصورة الرمزية :

من المعروف أن الإنسان كائن رمزي، بمعنى أنه يحيا بالرموز، فكل ما في هذا الكون الفسيح رموز تتجلى في المعاني والتواصل والوعي والإدراك، وما من نشاط يتم في كوننا الواسع إلا من خلال الرموز، أياً كان شكلها ونمط

تواصلها فالبدائي كان له رموزه، وأيضاً للحضارة المعاصرة التي نحياها رموزها الخاصة ولكل نمط من أنماط الفكر رموزه، وحتى في غياب الدلالات اللغوية المتعارف عليها في الاتصال، توجد الرموز غير لغوية التي يعج بها العالم كله أداة للاتصال والتواصل وحتى نظريات المعرفة والفلسفة والأدب هي في التحليل الأخير ميراث رمزي، يبدأ بالرمز وينتهي إليه.ودون الدخول في تفاصيل فلسفة الرمز عبر المدارس الفلسفية والأدبية المختلفة، أو حتى تتبع الفروق بينه وبين مصطلح العلامة، أكتفي هنا في هذا البحث المحدود الذي لا يسمح بذلك - اكتفي بما له علاقة مباشرة بموضوع هذا البحث، وهو تعريف مصطلح الصورة الرمزية كما تجلت في شعر بدر توفيق:

ونستطيع أن نحدد طبيعة الصورة الرمزية في محددات سبع كما ألمح إلى ذلك الدكتور(نعيم إليافى) :

١-الأصالة والابتكار: يتميز الرمز الفني بأصالته وجدته وحيوية، وهذا لا يعني أن الرموز القديمة غير جديرة بالأصالة والجدة ، فقد يعمد الشاعر إلى رمز قديم فيحطمه ويعيد صياغته ويهبه الجدة والأصالة.

٢-الحرية الكاملة غير المقيدة :يتميز الرمز الفني على عكس جميع الرموز بالحرية الكاملة التي لا يقيدها سوى نسقها.

٣-الطبيعة الحسية. ويوصف الرمز بالحسية لأنه معادل ملموس يجسد الإحساس الأصيل.

٤-الكيفية التجريدية: إذا كان من شأن كل عمل فني إن لم يبدأ بالتجريد أن يسير إليه فإن الرمز الفني يعبر عن علاقات ذات طابع تجريدي فكري عام.

٥-النسقية: الرمز الفني ابن السياق وأبوه معاً لا حياة له خارجه، وهذا ما يبعده عن كثير من الألفاظ المفردة المجسمة، التي يحكم عليها من خارج النص أو تلك التي يحكم عليها من داخله.لأن الإفراد والتداول يقتلانه، الأول يجعله استعارة، والثاني يعرضه للجدب والتدليس.

٦-ثنائية الدلالة: حيث يجمع الرمز بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين الواقع وغير الواقع ، ويشير إلى دلالتين إحداهما مباشرة، والأخرى غير مباشرة، وإذا كانت إحدى هاتين الدلالتين هي المقصودة، فإن الأخرى لا تبطل بل تظل قائمة إلى جوارها(٣٧).

بهذه المحددات الفنية السبع، يتميز الرمز أو الصورة الرمزية بالوجود الفني المستقل ويبدو أن الشاعر بدر توفيق كان موفقاً في كتابة بعض القصائد الرمزية مثل((اللجام- الجبل)) والتي نراها في تحليلنا النقدي قد دفعت به إلى رؤى جمالية مغايرة لما رأيناه آنفاً في تطور الصورة الشعرية عنده حتى وصلت إلى مشارف الرمز الفني ، في هاتين القصيدتين اللتين استطاعتا أن تنقل التجربة الفنية المعرفية لدى الشاعر وشعره، إلى تحولات أسلوبية كيفية نمت بالتجربة الفنية إلى اتساق كلي جمالي، قادر على رأب الفجوات الكامنة بين الذات والعالم كما ألمحنا من قبل، ولعلنا نبدأ بنص:(اللجام)) ونكتفي به فجماليات عنوانه، بوصفه نصاً جمالياً موازياً للنص الأصلي ترشحه لما نحن بصدده

ولكن قبل أن ندخل عالم القصيدة ، أود أن أشير إلى أن الشاعر قد عانى كثيراً عبر مدارات الصورة الشعرية السابقة، قبل أن يلتحم أخيرًا بعالم الرمز القادرعلى فض جدلية الصراع المتعددة المستويات في بنية النص، الموازي الجمالي لبنية الواقع، وقد تجلت هذه المعاناة في أوجها الجمالي في قصيدة ((إدمان)) فيما أرى، والتى ارتضيناها تصديرا لهذه الدراسة، ولعل القصيدة تدل على ذلك من

عنوانها إلى بنائها الجمالي المتفاعل، حيث يقول الشاعر :

من بابه إلى الصدى - عشرة أجيال تمد للمدى يداً

يعيش في عالمه - مجتمعا

مستوحدا - ولاهيا مستعجلا

متئدا - يثلث المربعات،يربع الدوائر

يحول الجبال سهلا - ويرشق السهول بالجبال

يسامر الأطلال والظلال والرمال

ويجعل الأطياف أجساما خطيرة الجمال

يقتاتها خياله في أوج الليل وأضغاث المحال

كأنها خلوده الموعود في مشتل السدى

وقوته المعهود في زمن الردى

وقلبه المارق في البرق وصوته الساكن في الندى(٣٨)

فعند هذه القصيدة -فيما نرى -دون غيرها أدمن الشاعر هبوطه وصعوده في المدارات القديمة للصورة الشعرية ،حتى مل هذا الإدمان، الذي وصل به الى الحد الأقصى من إمكانيات الشكل الجمالي القادر على احتواء تجربته الشعرية ولو تأملنا البناء التركيبي لهذا النص عبر صوره وتراكيبه، وألفاظه وخياله، لتأكدنا من هذا الحكم، فالشاعر المجتمع والمستوحد والمتئد والمستعجل في آن ، لقد أعاد لنا فرس امرئ القيس الطامح صوب الكمال حيث(كان مكرًا مفرًا مقبلاً مدبرًا معا)،وحيث شوق المتبني في اكتمال فرسه ليكون رجلاه رجل وقدماه قدم في انخطافه في عدوه، فالشاعر المعاصر يعيد حلم الاكتمال في ظروف حضارية مغايرة، غير أن ما يعنينا هنا دلالة هذه الصورة الشعرية المحورية في هذا النص حيث يسامر الشاعر (الأطلال والظلال والرمال ويجعل من الأطياف أجساما خطيرة للجمال)،فهذه

الطيوف والظلال والأطلال التي غالبت الشاعر كثيرًا وغالبته في البحث عبر رؤاه الجمالية وإلباسها وجودها الجمالي المناسب ، قد تحولت به إلى جسم خطير الجمال، وأظن أن هذا الجسم الخطير الجمال، المشع بآفاق رمزية دلالية كثيفة، أظنه الرمز، أو الصورة الرمزية

كما نمت وتجلت في بدايتها في نص (اللجام):

كيف نجيت عنك اللجام

فانطلقت جموحا بين المراعي

ونهبت الثمار الخبيئة؟

كيف ألغيت حد العدد

فتجاوزت ضوء المدى

واخترقت جدار الظلال

وسكنت بأغوار لذتك الساحرة

وجنيت الرحيق الذي شع في أطراف الجسد

فانتشيت بسحر الخدر الساري

إلى بؤرة الروح

وانتعشت بطعم الندى

هائماً في غموض الكهوف

كاسراً لجم العقل بين الصفوف

فتوهجت كالجمر ة الدموية

وفتحت البوابات المنسية

ونجوت تماماً من أسر اللجم الشبحية(٣٩)

وفى البداية أود أن أشير إلى أننى سأكتفى بقصيدة (اللجام) دون قصيدة الجبل وغيرها من النصوص الشعرية الرمزية،فنص اللجام قادر على أن يجسد رؤى الشاعر بصورة جمالية ناضجة، بما يعيدنا إلى تصورنا النقدى السابق والذى يرى أن الكتابة لدى بدر توفيق تعبر عن هذا التحول الجمالى والدلالى المزدوج سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الأسلوب،فالكتابة تعبير عن مسافة وسطية تمتد من نقطة ما كان عليه الوجود الخارجى ونقطة ما صار إليه هذا الوجود،دائما نلاحظ فى بنية النص الشعرى لدى الشاعر هذا الانزياح الوجودى والأسلوبى معا بين الكينونة والصيرورة، ولعل المز الشعرى فى نص اللجام يقوم بهذا الدور على أنضج وجه لدى الشاعر، ونحن نعلم أن المز كما أشرنا آنفا يتحرك باستمرار بين مستويين وجوديين،مستوى

واقعى ومستوى غير واقعى، مستوى حسى وآخر تجريدى، ويمتلك المز فى كل الأحوال هذا الثراء الجمالى الناتج عن الجدل المعقد بين المستويين،إذ بقدر ما يصبح الرمز تنازعا جماليا بين مستوييه،يصير تنازعا وجوديا أيضا بين الحرية والضرورة، فى كافة صور المكونات الأسلوبية للنص من ناحية، ومكونات الواقع الحضارى المحيط بالشاعر من ناحية ثانية، وهنا قد يساعدنا اللجام فى دلالته اللغوية من الإمساك بهذه الجلية المعقدة فمن معانى اللجام كما يقول (ابن منظور):(ألجم الدابة:ألبسها اللجام أو وسمها به، ومن معانيه التى تقابل هذا المعنى:لفظ لجامه:انصرف من حاجته مجهودا من الإعياء والعطش)(٤٠) فبقدر ما كان الشعر والشاعر ملجومين على طوال هذه الدراسة،بقدر حاجتهما معا الآن إلى نفض هذا اللجام بعيدا، والانطلاق عبر أفق آخر من آفاق التحول، إن على مستوى الفن بالتحول من الصورة الشعرية بكافة مكوناتها الأسلوبية إلى الصورة الرمزية، وما تتيحه للشعر والشاعر من طلاقة وقدرة على التجريد،أو على المستوى الوجودى الحضارى

حيث تمكن الشعر والشاعر معا من (الانطلاق الجموح بين المراعى - وامتلاك القدرة على نهب الثمار الخبيئة- واختراق جدر الظلام - واجتناء الرحيق- والانتشاء بالخدر السارى فى بؤرة الروح).

إن الصور الرمزية السابقة تتبنى على طوال الرمز والنص،موحية بهذا التحول الفنى والحضارى العميق الذى حققه الشعر، ويبلغ هذا التحول قمته فى هذه الصورة الشعرية الدالة والتى نعدها بيت القصيد فى النص السابق، أو الخيط السرى الدقيق الذى يشد إليه جميع الدلالات الرمزية فى النص السابقة واللاحقة معا،صورة(وجنيت الرحيق الذى شع فى أطراف الجسد) فما هو الرحيق؟ وكيف شع فى أطراف الجسد؟ هنا نلحظ جسدا مكتملا يتجاوز به الشعر جميع التحولات الجزئية والتجزيئية التى مارسها الشاعر على طوال عالمه الشعرى،هنا تتحول الأجزاء المتناثرة إلى كل حى متجسد،فلم يعد هناك مسافة بين الروح والجسد، الوجدان والواقع، الذات والموضوع،إن الرمز الشعرى المتمثل فى مراوحة ومنازعة هذا اللجام بين توترات سياقية عديدة،حتى مرحلة كسره وتبديله،هو مايعنى به النص فى هذا الرحيق الذى شع أخيرا فى أطراف الجسد،جسد الشعر والواقع معا،

ولنتأمل النص الشعرى نفسه عبر علاقاته الجمالية المتفاعلة فى بنية الرمز الشعرى ففى البداية يتعجب الشعر فى هذا الاستفهام المستغرب:كيف نحيت عنك اللجام؟والمتأمل فى بنية النص يلحظ هذا التوتر الخلاق بين مقاومة اللجام للشعر والشاعر ومغالبتهما له وكسره أخيرا،يتضح هذا فى جدل الجمل الفعلية الماضية القائمة على الصراع فى (نحيت عنك اللجام ـ انطلقت جموحا ـ نهبت الثمار) وتأتى الصفة (الخبيئة) هنا منزاحة عن دورها النحوى المعتاد فى مجرد وصف الموصوف(الثمار) حيث تأتى لتخلق فى الموصوف هوية وجودية جديدة لم تكن فيه من قبل،فالشعر قادر على استدعاء الخبىء المعمى فى عتمة الواقع المحيط بنا

يتضح هذا فى قدرة هذه الهوية الوجودية الجديدة التى خلقتها الصفة على(تجاوز ضوء المدى ـ واختراق جدر الظلام المحيط بالشعر والواقع معا) هنا لايتنحى لجام واحد بل لجم كثيرة، كانت تلجم الحياة والشعر والشاعر ومجمل العلاقات الاجتماعية والحضارية المحيطة بنا،وعندما تتنحى اللجم،نسكن ذواتنا الحقة من جديد، ونعيد تأسيس الحياة بنقلها من صورتها السابقة إلى صورتها الممكنة الفعالة،حيث(نسكن أغوار لذتنا الساحرة.

ونجنى الرحيق المشع من أطراف الجسد) هنا تتوالى الأفعال الماضية الدالة على (الجنى والنشوة والانتعاش)

حيث ملاقاة بؤرة الروح والانتعاش بماء الحياة البكر المتمثلة فى (طعم الندى) وهنا يأتى الندى موازيا رمزيا لبكارة الحياة،وتحول اليباس الضامر الذى تكرر كثيرا على طوال العالم الشعرى للشاعر إلى سيولة وجودية خلاقة،ذلك أن الماء مكمن رمزى معقد قادر على خلق سياقات وجودية عديدة سواء على المستوى الفردى والجمعى، الشعورى واللاشعورى معا،ففى البدء كان الماء، وقديما ناجى الشاعر القديم المزن والعارض الهطال الأسحم داعيا بالسقيا لديار الحبيبة النائيةالموازى الرمزى لذاته المغتربة والوجود القاحل من حول، وهنا يلتحم الشعر بقدرته الخلاقة على التحول، من اليباس إلى الماء،من اللجم إلى الطلاقة،من الظلام إلى النور،مستبدلا الأفعال الماضية بأسماء الفاعل القادرة على الفعل والخلق معا ،يتمثل ذلك فى تطور التعبير الرمزى إلى(هائما فى غموض الكهوف ـ كاسرا لجم العقل بين الصفوف ـ حاضنا وهمك السرمدى)، إن القدرة على الفعل والتحول والطلاقة فى أسماء الفاعل السابقة التى أسقطت حروف

العطف بينها لتدفع فعل الخلق الحى إلى حدوده القصوى الممكنة ففى تواتر(هائما ـ كاسرا ـ حاضنا) ما يمنح الكتابة الفنية خفة توازى القدرة على الحسم فى فعل الخلق والتحول.

إن اختصار المسافات الفاصلة بين فعل وفعل ووجود ووجود آخر لم يعد موجودا،فعلى قدر ما يصفى الشعر بنية الكتابة من اللواحق النثرية،وما تتطلبه من بطء الزمن، على قدر ما يصفى الوجود والحياة من حوله من شوائب الانفصال والتناثر والتشتت، فالشعر هنا قادر على منح أسماء الأفعال وما تلاها من صور شعرية هويات وجودية جديدة، تنأى باللغة عن اجترارها اليومى المبتذل،إن تواتر أسماء الأفعال ومتمماتها الجملية فى الصور السابقة، قد أخضع الضرورة اللغوية المقابل للضرورة الوجودية لمنطق الحرية الشعرية التخييلية، والحرية الشعرية للرمز هنا تمثل طاقة واحدة قادرة على استنفاد أشكال جمالية متعددة يتمثل ذلك فى القدرة على فض (غموض الكهوف) رمز التخفى والمراوغة والظلمة،وكسر(لجم العقل) رمز الشرعية الزائفة، والتصورات المتسلطة على حيوية الواقع المحيط بنا،إن المعاناة الشعرية الجمالية هنا تتمدد فى كل اتجاه،حيث يفقد

الواقع اليومى المعتاد معناه القاموسى الرتيب ليعود جسدا مشعا نابضا بحيوية الحياة،ونابعا من هذا الوهم الشعرى السرمدى،فإذا:(كانت اللغة الواقعية المعتادة تعبيرا عن ثبوتية الأشياء وكينونتها،فإن الكتابة الفنية تعبير عن تحولية الأشياء وصيرورتها)(٤١) حيث تتحول الأشياء فتصير:

فتوهجت كالجمرة الدموية
وفتحت الأبواب المنسية
ونجوت تماما من أسر اللجم الشبحية

لقد انغل الشعر فى أعماق الواقع المنسية فاتحا أبوابها الغلف الصفيقة عبر بؤرة الخيال الدموى الخالق،حيث ينجو الشعر والشاعر معا من أسر اللجم العقلية الوهمية التى كانت تحيط بهما وبالواقع من حولهما، و لولا هذه الكلمة الكابية الكسيحة(تماما)لتم للشعر انطلاقه الكامل حيث لايحبو الشعر حبو العقل المنطفىء،بل يتوهج كالجمرة الدموية، هنا تصير الكتابة فعل اختراق، فعل إشراق،فعل استكناه واستسرار، وفى أعماق ذلك تشف

الأشياء والموجودات وتخف،لتلتقط فى حدس خيالى مقتدر فعل التحول اللامرئى المتماوج فى عمق الموجودات والأشياء، وتنحو بها إلى أفق التحول والتطور والتغير.

المصادر والمراجع

١-بدر توفيق،أتشكل فى صور خارقة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠٢،ص٩،١٢.

٢ـ المرجع السابق،ص٣٥،٣٦.

٣ـ د.ساسين عساف، الكتابة الفنية، جروس بروس،لبنان،١٩٨٥،ص٣٧.

٤ـ د .سليمان العطار،الخيال عن ابن عربى،النظرية والمجالات،دار الثقافة للنشر، القاهرة، ص٨.

٥ـ د. محمود قاسم،أصول الرومانتيكية عند محي الدين ابن عربي،مجلة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد،مج١٦،القاهرة،١٩٧١،ص٢١،٣٤.

٦ـ د. جيهان السادات،أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومنسيين فى مصر،دار المعارف، القاهرة،ط٢،١٩٩٢،ص١٧٠.

٧ـ المرجع السابق،ص١٧٠.

٨ـ السابق،الصفحة نفسها .

٩- د.عبد الحكيم حسان،النظرية الرومانتيكية فى الشعر،سيرة أدبية لكولردج،ص٢٥٢،٢٢٩.

١٠ـ د.صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص،المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب،الكويت،عالم المعرفة،ع١٦٤،أغسطس،١٩٩٢،ص٢٧١،٢٢٩.

١١ـ ديفيد ديتش،مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق،ترجمة د.محمد يوسف نجم،مراجعة،د.إحسان عباس،دار صادر،بيروت،١٩٦٧،ص٣٩٣.

١٢ـ د.محمد عزام،المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩٩،ص٦٩،نقلا عن الناقد الإنجليزى(بن وارين).

١٣ـ بدر توفيق ،غيوم الدم،ص٧٣.

١٤ـ المرجع السابق،ص١٤.

١٥ـ د. لطفى عبد البديع،دراما المجاز، مجلة فصول،مج٦،ع٢،القاهرة،١٩٨٦،ص٩٢،٩٠

١٦- ت،س،اليوت،الوظيفة الاجتماعية للشعر،ترجمة،جهاد دروزة،مجلة المعرفة السورية، ع١٤٣، أكتوبر،١٩٧٢،ص٧٩.

١٧- د.عبد المنعم تليمة،بين النظرية والمنهج فى النقد الأدبى،مجلة الفكر المعاصر،مج٦٤، ع٥٩، يناير،١٩٧٠،ص١٤٢.

١٨- بدر توفيق،أتشكل فى صورخارقة،مرجع سابق،ص١٣.

١٩- المصدر السابق،ص١٤.

٢٠- بدر توفيق،غيوم الدم،ص٢٩.

٢١-خليفة محمد التليسى، قصيدة البيت الواحد،دار الشروق،القاهرة،ط١٩٩١،١،ص٢٩.

٢٢-راجع فى ذلك،د. على الشرع،بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس عقل،دمشق،١٩٨٧،وراجع أيضا،سعيد المحروق، خليفة التليسى واللحظة الشعرية فى مختاراته من الشعر العربى، مجلة الفصول الأربعة،السنة السابعة، العدد،٣٦، أكتوبر، ١٩٨٤، ص٢٨٣،٢٦١.

٢٣ـ محمد الخمار،رماد هسبريس،دار توبقال،المغرب.

٢٤ـ بدر توفيق،أتشكل فى صور خارقة،مصدر سابق،ص٣٩، ٤٠.

٢٥ـ بدر توفيق،غيوم الدم،مصر سابق، ص٣٣.

٢٦ـ المصدر السابق،ص٧٣.

٢٧ـ بدر توفيق،أتشكل فى صور خارقة،مصدر سابق،ص٤٧.

٢٨ـد.عز الدين إسماعيل،الشعر العربى المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، ط٣، بيروت،١٩٨١،ص١٤١.

٢٩ـ بدر توفيق،أتشكل فى صور خارقة،ص٥٠.

٣٠ـ المصدر السابق،ص٤ـ٦.

٣١ـ السابق،ص٥٣، ٥٤.

٣٢ـ ايتالو كالفينو،ست وصايا للألفية القادمة،محاضرات فى الإبداع،ترجمة،محمد الأسعد، مراجعة، زبيدة أشكنانى،المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٣٢١، ديسمبر،١٩٩٩،ص٢٣، ٢٤.

٣٣ـ أتشكل فى صور خارقة،ص٢٧.

٣٤ـ السابق،ص٩ ـ١٢.

٣٥ـ السابق،ص٥٤.

٣٦ـ سانتيانا، الإحساس بالجمال،ترجمة،محمد مصطفى بدوى،مراجعة زكى نجيب محمود،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١،القاهرة،ص٢١٠.

٣٧ـ د.نعيم إليافى،تطور الصورة الشعرية فى الشعر العربى الحديث،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط١٩٨٣،ص٢٨١، ٢٨٢.

٣٨ـ أتشكل فى صور خارقة،ص٣٥، ٣٦.

٣٩ـ السابق،ص٤٤،٤٣.

٤٠ـ مادة (لجم)القاموس المحيط،لمجد الدين محمد ابن يعقوب الفيروزآبادى،ط مؤسسة الرسالة، بيروت،"١٩٨٧،ص١٤٩٣.

٤١ـ د. ساسين عساف،مرجع سابق،ص٣٥.

الفصل الخامس :

شعـرية الفضــاءات الشذرية البينيــة قراءة فى شعر علاء عبد الهادى

هناك ممرات معرفية وجمالية حاسمة في بنية آداب الأمم ، نحس تجاهها بعدم قدرة وعينا الجمالي الموروث بفك شفرتها أو حتى القدرة الاصطلاحية النقدية للتعامل معها ، إنها تخلخل الأطر الإدراكيه والجماليه للقارئ ، فهو إزاء ممر جمالي حاد المنعطف لا تستطيع أن تقيسه على ما سبق في الماضي الجمالي البعيد ، أو حتى القريب ، وعلى القارئ ساعتها أن يكون كما تقول العامة (على بياض نقدى) وهى قدرة نقدية لابد منها حتى يستطيع أن يبدأ عمله النقدي مع هذه الممرات الجماليه الجديده التي تمثل منعطفا بلاغيا ونقديا حاسما في مسار التقاليد الجماليه من جهه ، والمنظومه المعرفيه لنظرية النقد من جهه ثانيه .

وفى هذا المفترق الجمالى الحرج يجب على الناقد أن يمد جسورًا بين الشكل الشعرى الجديد وبين الأشكال الشعرية الأخرى التى بجواره والتى أصبحت جزءًا من نظرية النقد، ومن تقاليد الشعر، ومن خلال صور الجدل - سواء بالإيجاب أو السلب - مع هذه التقاليد الشعرية والنقدية يصل الناقد إلى مفهوم جديد ومغاير للأدبية، فكثيرا ما يؤدى الارتفاع فى

منسوب الشكل الشعرى إلى تعذر مد الجسور بين أشكال التقاليد الجمالية المتوارثة سواء فى الماضى البعيد أو الماضى القريب والأشكال الجمالية الجديدة، ومن هنا تلعب الحساسيه الفنية دورًا طليعيًا من جهة قدرتها على تكييف منقولات النظرية النقدية بصورة تجعلها أقرب إلى تعقيد الإبداع وطلاقته حتى يتسنى لها القبض على المدخل النقدي الملائم لبنية الإبداع ذاته.

وهنا تبدو إحدى صور أزمة النظرية النقدية في حوارها الجمالي مع النصوص الإبداعية على مدار التقاليد الجمالية والنقدية في القديم والحديث معا . ما دور النظرية ؟ وماهو دور الإبداع ؟ هل تطبق النظرية تطبيق الأسباب على النتائج، أم علينا الاسترشاد بها فقط بوصفها مستبصرات نقدية ولا ندعها تغتال النص الابداعي ؟ هل نظريات النقد قواعد للوعي الجمالي أم استبصارات مختبريه للإبداع ؟ لقد قال (لورد تشستر) قديما " لنترك الناقد الغبي يعيش على جثث الأعمال – أعطوني أنا روح العمل ورداءه " ومن قبله قال (جورج سانتيانا) بأن النقد عمل قومي جاد فهو أشبه بالطبيب الخلاق الذي يفصل العضو المعطوب عن الاعضاء الحية في الجسد الحي ، وهو يفصل الجزء الخالد في روح الإنسان عن الجزء الآيل للفناء.

وفي أعماق هذا الجدل بين نظام النظرية ومروق الإبداع ، تموت أشياء وتحيا أشياء أخرى ، وفي الحد الوهمي الفاصل بين الموت والحياة فى بنية الثقافة نفسها يرتبك النقد ومقولاته المعرفية أمام وهج الإبداع وطفراته الوجودية، ومن هنا وجب على النقد أن يفيد من الإبداع ، بذات القدر الذي يفيد فيه الإبداع من النقد ، فإذا كان الابداع مغامرة في الرؤيا والأسلوب معا فيجب على النقد أن يكون مغامرة وقدرة على الفحص والتفسير، وإذا كان الإبداع ارتيادا للمجهول ، فعلى النقد أن يكون اختبارا وفحصا لمقولات المعلوم النقدى تجاوزا لمحدوديته المتعا رف عليها ، ومغامرة لشق قنوات جديده لأطر الإدراك الجمالي والمعرفي معا ، فعلى النقد أن يكون مسلحا بجهاز مفهومي يتمتع بالتعدد والانفتاح والمرونه ، إنه وزير مفوض من الجماهير الفاعله لكن ساعته كما يقول (سانت بيف) تسبق ساعة غيره بخمس دقائق إذن عليه أن يكون وزيرا خلاقا لا مستوزرا أمينا لبروتوكلاته المتبعه

ومن هنا كانت صعوبة التصنيف الجمالى والمعرفى لهذا الديوان التجريبي الجديد((النشيدة)) للشاعر علاء عبد الهادي ، فهو شعر محير حقا ، يقع على الحدود الجمالية والمعرفية البينية للشعريات العربية المعاصرة، ويضع جميع أجهزتنا النقديه والمعرفيه السابقه على محك تجريبي جديد ، إنه عمل لا يعطيك مركزه الجمالي الدلالي بسهولة،بل هو ضد المراكز الجمالية والمعرفية أيا كان شكلها،وضد اكتمال المعنى،وانغلاق الدلالة داخل أنساق النص الداخلية، فشعريته تعمل ضمن طاقة اللاكتمال الجمالى والمعرفي، حتى لنقع دوما فى هذه الفجوات الشكلية اللاشكلية المحيرة في بنية الشكل الجمالي للديوان ، فتبدو نصوصه وفواصله ومقاطعه المتعددة كما لو كانت تؤسس للفجوات الجمالية، والشروخ المعرفية، ومن هنا كان هذا الديوان مهتما بأشكلة الشكل الجمالى للشعر، لألنه يعمل دوما ضمن منطق تجريبى يقوم على تفكيك المراكز أيا كان شكلها سياسيًا واجتماعيًا وقيميًا وذوقيًا ودلاليًا، ضمن بنية شكلية ولاشكلية معا محيرة التشابكات، والجدليات فهى تشابكات ما إن تتقارب حتى تتضارب، وما إن تتساوق حتى تتناقض، فهى لا تستقر على ملمح جمالي محدد.لأنها تحارب منطق الاتساق والمماهاة والتطابق والانسجام،وتفتح منطق اللاتساق والشروخ

والفجوات والتشذرات المتصادية المتنافذة المتداخلة المتجاوزة.فالشعرية فى هذا الديوان لاتقع ضمن شعرية الثنائيات المتساوقة بل ضمن بنى الاتساق اللامتساوق،والانتظام اللامنتظم، والمراكز اللامتمركزة،مفككة الحدود بين الهامشى والمهمش والمركزى، خالقة الحقيقة بصفتها احتمالا ضمن احتمالات اخرى ممكنة، وفاتحة أفق الهويية ضمن تشعبات ممكناتها اللامتناهية جماليا ومعرفيا وسياسيا وحضاريا وإدراكيا.

إن شعرية النشيدة تطرح تصورًا جديدًا للخيال الشعري نفسه كما قلنا آنفا بصدد تنظيرنا للشعرية المنظومية التشعبية التداخلية التى تنفي الحد الجمالي الأحادي والثنائي المتمركز في بنية خيال البيان العربى بصوره وأنماطه كافة حتى شعرية التفعيلة لدى جيل الرواد، وتطرح حدا خياليا ثلاثيا ورباعيا وخماسيا قائما على تشعبات الرؤى الشعرية البينيه التداخلية، متجاوزة بنية النسق الشعري التعاقبي، إلى الأبنية الشعرية التعدديه التزامنيه ،وتنقل فكرة النص من مجال النص إلى مجال الأثر والخطاب، ومن مجال العلاقات الخياليه الثنائيه إلى

نسقية العلاقات النصيه التداخلية، إن حد الخيال وحد الشعر كما نعرفهما فى الموروث الشعرى والبلاغى العربى، أو الموروث الجمالى فى قصيدة التفعيلة

يتفوق هذا الحد على نفسه في نص علاء عبد الهادي ليؤسس نظرة جديدة إلى الخيال الشعري والمعرفة بالظاهرة الجمالية إنشاءا وتلقيا مما يجعل نص النشيدة وغيره من النصوص الحداثية الشعرية الجديدة فى مصر والوطن العربى، نصا تشكيليًا مغايرًا يطرح على النقاد خيارًا منهجيًا ومعرفيًا وتنظيريًا صعبا لفحص مقولاتهم النقدية والجمالية السابقة على النص، وربما يلتقي هنا اعتراف الشاعر علاء عبد الهادي بما توصلنا إليه في نصه إذ يقول (:لماذا نكتب الشعر؟ توقف !لا ألفة لشعر قد تشممه سواك !هكذا قال شيخي المحقق، كيف أجد أرضي الجديدة، أو على أقل تقدير ماء كلامي لا أمتحه من أحد، حتى ولو خسرت المتلقى، والحضور الشعري، والناشر وربما أخسر الناقد أيضا (...)وظل التخلص من سلطة الشعر الذي أكتبه هاجسا دائم الإلحاح على بعد أن تحريت التخلص مما أتقنته في صناعة القصيدة (...)

كان السبيل الوحيد إلى الخروج من سطوة النص التراثي يكمن في تفتيت وحدة النص المركزيه، ليقبل النص إعادة بنائه أكثر من مرة في قراءات متعددة فرضتها طرائف كتابته)(٢٣).

إن هدم فكرة المركزية الجمالية يجعل من الشعرية مقاومة معرفية وجمالية معا، بما يفتح الأفق النقدي والشعري واسعا لمفهوم التعدديه والتشعبية بأشكالها البنائيه و أنماطها الدلاليه معا – ويفتحه على القدرة الباذخة للخيال التفكيكى البانى ، وكان يجب علينا أن نقرأ الشعر العربي المعاصر فى تجاربه التجريبية الأصيلة قراءة لصقيه فاحصه من خلال أشكاله وبناه بنفس الدقة الغريزية التي يبني بها النحل خلاياه، أو يحلل بها النحوي أية جمله من الجمل فى سياق التركيب اللغوى، لقد كان الشعر ينمو نموا حقيقا خلاقا بعيدا عن النمو المتلكئ للمصطلح النقدي المعاصر،الذى ينبع دوما من رحم الكتب وأوهام الثقافة،ولاينبع من لحم ودم الوجود، وكان على الناقد أن يخضع لسلطة النص لا أن يخضع النص لسلطة قراءته الخاصة ، وبين القدرة على الإذعان إلى ما يقوله النص والقدرة على الإصًغاء للنص فى ذاته والدخول فى بياض شفق القصيدة، وبين محاولة تقويل النص واستنطاقه عبر الجهاز النقدي للناقد- يضيع كثير من الابتكار والجدة

الكامنة فى المخلوقات المجازية الجسورة في الشعريات العربية المعاصرة ، وكان من جراء هذا الوضع النقدي المرتبك والفوضوى، عدم القدرة من التحقق من حقيقة الإصغاء الجمالي المنتج للنص إلا إذا توفرت للناقد عدة صفات منهجية وعلى رأسها صفتان : وهما القدرة على إجراء الحوار الجمالي الموضوعي مع النص من جهة، والقدرة على التحرر المعرفي من الأنساق النقدية والمنهجية والإجرائية المسبقه التي تسكن وعي ولا وعي الناقد من جهة اخرى

فالناقد والنقد بين إثبات ومحو وفي الشرط الأول:شرط القدرة على الحوار يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي للنص الذي يشيع قراءة استنساخية تساوي النص في بعده الظاهر، كما يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي لسلطة التقاليد الجمالية المتوارثة والسائدة والرضوخ للمصطلح النقدي الذي يوجه النص لما يريد المصطلح لا لما يريده النص نفسه، بل يجب على الناقد أن يطلق النص من داخله إلى أقصى درجات حريته الجمالية الخاصة به، حتى يتم الاستنطاق الخلاق للنص من داخل شروطه البنائيه الشيئية الخاصة به، وفي هذه اللحظه على الناقد أن يخضع جميع أنساقه الفكرية والجمالية النقدية المسبقه للنص ذاته، حتى يكيف الإبداع، المصطلح

النقدي لصالحه، وليس العكس، وهنا يبدأ الشرط الثاني لمصطلح (الإصغاء الجمالي الموضوعي واللاموضوعى معا) وهو شرط التحرر وأقصد به قدرة الناقد على تحرير ذائقته الجمالية والمعرفية والتخييلية السابقة من أطرها الإدراكيه النقدية المعتاده حتى يتم للناقد القدرة على مراجعة وفحص بعض مقولات النقد وامتلاك الجرأه على نفي بعض المقولات الأخرى، وتطوير بعضها الآخر، واستشراف الكمين منها فى رحم المستقبل الجمالى،ومن ثم الدخول إلى مدار التشعب المنظومى الجمالى والوجودى حيث يتحدر النص من الأنطولوجى التشكيلى الخالص والخاص به، إن الخبرة الموضوعية المستقصية بالنص هنا قد تحدث صدعا في نسق المقولات النقدية والمعرفية والأسلوبية المسبقة في وعي ولا وعي الناقد والنقد، فتدفعها إلى مراجعة وفحص هذه الأنساق، ومن ثم تحويرها أو تطويرها أو تغييرها أو حتى إعادة تأسيس حدودها الجمالية والمعرفية حسب جدلية التآلف والتخالف والتداخل والتناظم بين أنساق المصطلح النقدي، وأنساق المصطلح الإبداعي، بما ينأى بالناقد عن

الانسياق وراء سلطة النص، أوالإذعان لسلطة النظرية النقدية، إن السلطه تلاحقنا في كل مكان كما يقول ميشيل فوكو

وأستطيع أن أضيف أيضا بأن الفوضى تمتد إلى كل شئ أيضا،فكيف نقيم حدًا للعلم بالشعر بين التشعبات اللانهائية الخلاقة للعالم والواقع وتأطيرية النماذج الجمالية والمعرفية؟! إن تاريخ النظريات النقدية والفلسفيه والسياسيه وحتى العلمية التجريبية هو تاريخ البحث في توازنات العلاقات المتصله بكل شئ والمنفصله عن كل شئ في وقت واحد ،ومن هنا فهو تاريخ الأخطاء المصححة كما يقول فيلسوف العلم باشلار، والمنهج النقدي الخلاق لا يكون إذعانا، ولا يكون أيضا فوضى، وما بين الإذعان للنظريه في توجيه النص كما حدث في المدارس النقدية البنيويه، وما شابهها من تصورات نقدية تغلق النص في حدود النظرية أو حدوده الجمالية النصيه، وبين الفوضى في توجيه النظرية لصالح النص كما حدث في المدارس النقدية التفكيكية وما شابهها جاءت تصورات نقدية أطلقت العنان بصورة مطلقة للنص دون أي تصور إدراكي محدد ما بين قطبي الإذعان والفوضى يظل النص خارج نصوصيته وبعيدا عن سياقات الجمالية والمعرفية والثقافية المعقده.

إن إشكالية العلاقة بين آليات الوعى النقدى النصى والنص الإبداعى إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى تعقيدات جمالية وفكرية ومعرفية بين "شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدى لها فى الواقع النقدى العربي" بما يعنيه ذلك من إفراغ الفعالية الشعرية من بذور نموها وتطورها وتحويلها إلى تجربة ساكنة أو تابعة على أحسن الفروض للفعاليات الاجتماعية الأخرى، مما يؤدى بحكم ضعفها الذاتى إلى حرمانها من الوقوف على صعيد واحد مع الفعاليات الأخرى، و إلى عدم قدرتها على إضافة أى فعل إلى الوجود العربى

وفى هذه الحالة لاتتشوه علاقة الفعلية الشعرية ببذور تطورها فقط، بل وتتشوه علاقتها بالنقد أيضا، لأن الشاعر لايتلقى تجربته مباشرة مهما ادعى البعض براءة النظرة،ونضارة الوجدان، بل أى أمينة إن صح التعبير بل عبر شبكة ذهنية ذات علائق موروثة أو متكونة، ويبدو انفصال الشاعر العربي عن التجربة أو لامباشرة هذه العلاقة مضاعفا بحكم الوضعية التاريخية للتفكير العربى أولا، وبحكم افتراضات الخلق الشعرى القائمة على لعبة شخصية يمارسها الشاعر فى ما هو معطى، وينبع الانفصال الأول من العطلة القرن عشرينية التى وجد العربى نفسه فى سياقها بتأثير غزو

الأشياء الغريبة الجاهزة، إن على صعيد السلعة أو على صعيد الفكرة، لقد أصبحت الطبيعة والمجتمع مطلقات فى ظل غياب ممارسة الفعل :فعل اليد، والفكر، ووضعت إشكالية النهضة على قاعدة الماضى المستعاد، أو على قاعدة حاضر الآخر المتفوق،أو على قاعدة توفيقية بين الشاذين :الماضى وحاضر الآخر ما يعنيه هذا هو غياب أو تغييب الحاضر العربى، ذلك العطب المتواصل والغامض تحت هذا الشكل الفوقى من الفكر والطبقات، أما الانفصال الثانى فينبع من طبيعة الفعالية الشعرية بوصفها قيامة ذهنية على قاعدة رصيد ثقيل من الموروث الشعرى، وعلى قاعدة تعزيز متواصل على الانقطاع بين ماهو شعرى ولا شعرى، بين ما هو ضرورة، وما هو حرية، ولم يتمكن التكون الذاتى للنظرية الشعرية من حل هذا الانقطاع، بل تعززت الهوة بين الطرفين المنقطع أحدهما على الآخر، بانعكاسات الانفصال الأول، وآثاره على صعيد عادات التلقى الذهنية، وهنا يلعب النقد دور المحرض على المزيد من التشويه، سواء كان نقدًا تراثيًا أو متغربًا، أو نقدًا توفيقيًا (١) .

وهذا ما يجرنا جرًا إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعى النقدى بالنص الشعرى، وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والقدرة على المراجعة والتجريب، مما يجعل من القراءة النقدية قراءة إبداعية فى المقام الأول.إن قراءة النص الأدبي عمل إبداعي يضفي على النص قيمة إبداعية جديدة،على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية من نوع خاص تتوازى والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه، وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبي لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع،والنقد بوصفه مسباراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدى مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلاّ في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي .

إن الشعرية في هذا الديوان تمارس جدليات جمالية ومعرفية وتجريبية معقدة ، ووفق سياقات متداخله شعرية يحكمها الاستكشاف والهدم والبناء، سواء بين الذات بوصفها آخر ، أوالآخر بوصفه ذاتا ، حيث تنقلب الذات على ذاتها في جدلية

الأنا والقرين، وفي أعماق هذا التحريض الخيالي للذات الشعرية ضد ذاتها، يستصفي الشعر اللحظات الجوهرية الأساسية لآنات الشعرية العربية الموروثة، سواء في الماضي والحاضر والمستقبل ثم بخلقها الشعري التجريبي الجديد لتكون حاضرًا أبديًا متصلاً قادرًا على استكشاف بنيته الجمالية والمعرفية الماضية بوصفها حاضرًا أبديًا معوقًا في بنية الحاضر الجمالي المؤجل باستمرار.

والشاعر يمارس صورا عدة من أشكال المحاكاه التهكمية الساخرة لينقض الأسس الجمالية والمعرفية والثقافية التي أسست للموروث البلاغي والنقدى والشعري والحكائي والسياسى والاجتماعى في خطابنا الثقافي العربي ، إن الشعر في هذا الديوان يقف على خمسة لحظات معرفية وجمالية كبرى فى العقل العربى، تمثل فيما نرى اللحظات المعرفيه والجماليه الحاسمة التي كونت بنية العقل العربي ذاته، في شكله البياني والعرفاني والعقلاني والسلطاني،

إنه يعيد اكتشاف ومسائلة البنية التحتية العميقة المكونة للنسيج الروحي والفكري والثقافي للذات العربية ، هادمًا أجزائها الميتة خالقا أجواءها الحية المنسية في الذاكرة الشعرية المعاصرة متجاوزا الرغبة الرومانسية التي تكتفي بالتأمل في الواقع، أو مجرد الشوق الى التطهير بالمعنى الأرسطي

الصورى متجاوزا جميع ذلك إلى الأجواء الشعرية البينية التداخلية القادرة على التغييرلا التعبير،التنويع لا التفريع،التشذير لا التعضون والتأسيس بالمعنى الوجودى لا مجرد التامل بالمعنى الثقافى، وفي أعماق هذا الجدل يخلق الشعر سفره الخارجي بالهدم والإنشاء معا .عبر أشكال شعرية بينية متداخلة تقع عمق شعريتها فى بنية التحول الشكلى المستمر من الشكل الحكائي إلى الشكل الحكائى الآخر، إلى أشكال المقامة إلى التشكيل الشعري التقليدي، ثم الأشكال الشعرية الحداثية بكافة أنماطها ودلالاتها ، وكأننا فى حالة أشكلة جدلية بينية مفتوحة دوما لجميع الأشكال الشعرية السابقة والمعاصرة لهذا الشعر،فالديوان فيما نرى يمثل مفترقا واختراقا جماليًا جادًا فى الشعرية العربية المعاصرة،يمارس الهدم والبناء

وإعادة البناء بين الأشكال الفنية المتعددة وبين الخطابات الشعرية القديمه والمعاصرة.

إن تعدد الأشكال وتداخلها البيني الجدلي استدعى تعددًا جماليًا موازيًا لأشكال الشعرية في هذا الديوان، وإذا أخذنا ببنية الالتفات الشعرى شريحة جمالية للتطبيق مثلا، وجدنا الشاعر يتجاوز ببنية الالتفات في الموروث البلاغي والنقدي الموروث والمعاصر معامن اللالتفات الجزئى سواء فى بينة الجملية أو الكلمة أو حتى التركيب النحوى إلى اللالتفات

التشعبى النصوصى، خالقا شعريه جديده للالتفات التداخلي التفاعلي القادر على نقل الحد الجمالي لبنية الالتفات في الموروث النقدي البلاغي والقائم على الجمله والمفرده فعلا – اسما – حرفا – الى حدود شعريه تعدديه تفاعليه تنقل النص من التفات الجمله الشعرية المتجاورة الى التفات النصوص المتداخله ، ونقل الخيال الشعري لبنية الالتفات من شعرية جزئيةه متناثرة الى شعريه كلية متداخلة، حيث يكون الشعر شعرية خطاب لا شعرية جملة ، ويكون الايقاع ايقاع الكتله النصية الشبكية لا القصيدة الشعرية السمعية التي تختفي بالصوت في المقام الأول،

وبهذا تتحول بنية الالتفات الى جماليات الأثر الشعري القائم على التشابك الشبكي التعددي ، هنا لا يكون الحد الجمالي للالتفات حدا ثنائيا مقتصرا على بنية الجمله بين المركز الثابت للدلالة، وما التفت الشعر به عن هذا المركز سواء في الضمائر أو الأفعال والأسماء أو غيرها من الصور الجزئية للالتفات فى موروثنا النقدى والبلاغى، بل ينتقل الالتفات من مركزية الحد الجزئي في الجملة الشعرية ، إلى تشعبية الكتلة النصية متعددة الأشكال الشعرية وما تترامي اليه من خلق جدليات شعرية نسقية تشعبية تنقل جماليات النص من تسلسلية التعاقب، الى تزامنية

التداخل الجمالي التشعبى ، وبهذا ينتقل الشعر من حد النص الى حد الأثر ، فليست هناك بؤره مركزية ليتمحور حولها معنى الأثر، بل ثمة اندماج للدلالات والدوال يتجدد بتجدد الثقافات والعقول والآفاق

لقد تشعبت الصور الشعرية للقرين والذات في بنية الديوان آن واحد ، وقد استدعى هذا التشعب التداخلي الجدلي شكلا شعريا تداخليا موازيا لتعددية الشعرية التي كانت وراء الدافع الى خلق هذا الشكل الشعري للديوان ، لقد تعددت

الذات الشعرية لتكون شكلا جماليا من أشكال الوعي بذاتها الجمالية من جهة وشكلا من أشكال تجاوز الذات لذاتها أو للآخر الذي هو صوره من صور الذات لأن الذات صوره من صوره .إن الديوان يمارس تحطيميا منظما ومبدعا لكافة الأشكال والسياقات الجمالية الكامنةه في الموروث الجمالي ، وإذ يمارس الشعر عدوله وإنحرافه عن الأنساق الجماليه السابقه يتكشف أشكاله الجماليه ورؤاه المعرفيه الخاصه به، وبالعالم المحيط به في آن ، فالإبداع في أصله نشاط حر خلاق تتدفع اليه الذات الشعرية لخلق شعريتها الخاصه دون قصديه مسبقه لقول رؤى محدده ، وإلا لما اندفعت الذات للابداع أصلا ، ولكن الممارسة الخلاقه للإبداع هي نوع من الكشف والاسستشفاف والمغامره والرغبه الحميمه في التحقق

والتجسد وتحويل هذه الفوضى الخاصة على مستوى الذات والعامه على مستوى العالم ، إلى نظام له شكل دال فالوجود نفسه كان خروجا من أعماء الماده الى بدائع التشكيل ، وإذ يعيد الشعر اكتشاف ذاته والعالم من حوله يمارس جدل النفي والإثبات ، الإعدام والخلق ، الهدم والبناء ، وفق سياقات شتى متداخلة متفاعلة تتخذ من الخيال التعددي قوه جسورة لتأسيس الأبعاد الأبستولوجية

والأنطولوجية الغائبة في بنية الوعي العربي سواء القديم والمعاصر، فالخيال قوة معرفية هائله لا تعرف الفارق بين الحقيقي وغير الحقيقي ، كما أنه قوه إدراكيه ميتافيزقيه لا ترى الواقع والذات والوعي وأنماط الثقافة وفقا لاتساقها مع الواقع الموضوعي ، فهذا الواقع نفسه ليس موجودا بل هو وهم مصنع من دلالات ، ويؤطر حسب دلالات أنساق الرموز التي تكسب عليه وهما من الموضوعيه والشرعيه العامه

ومن هنا كان الديوان يعلمنا على طواله صوره ومجازاته أن وظيفة اللا واقع تتمتع بنفس صلابة الواقع ، واللانظام يؤسس للعالم بنفس درجة تأسيس النظام الشائع بل الجزء الأكبر من الحقيقة يكمن فيما هو غائب " فالخيال هو الملكه الوحيده التي ماتزال تحتفظ ببرائتها وتتمسك بحريتها وإستقلالها أمام مبدأ الواقع الذي هو في نفس الوقت مبدأ القمع " (١)

فالمخيلة تمارس أبعادًا تحررية وثورية من خلال جدل الواقع واللاواقع والنظام واللانظام ، النفي والاثبات إن الشعرية هنا تثبت أن جدل النفي لا يعني العدم المطلق ، بل يجب علينا أن نفهم النفي كما يقول هيجل "((بأن السلبي هو ايجابي بدرجة متساوية ، فأي شئ يواجهه التناقض لا يختزل الى درجة الصفر إلى عدم مجرد ")) (٢).

إن النفي لما لم يتم اثباته هو الطريق إلى أثبات ما نفي ، إن أي صوره من صور الجدل - حتى ولو بلغت أقصى حدود السلب – لا تساوى الصفر المعرفي الجمالي على الإطلاق ، بل ربما صارت درجة الصفر هنا أعلى درجة من ممكنات التشبع والامتلاء بالأشكال الجماليه والمعرفيه المتوارثة، حيث يتولى الصفر الإبداعى الخلاق التقاليد الجمالية السابقة بالتجريد والتصفيه والتقطير ثم دفعها إلى أقصى درجات المسائله والمغامره والتجاوز ، بما يسمح للطاقه الشعرية المبدعه أن تعيد خلق بداياتها الأولى من جديد وفق هذا (الصفر المنهجي الخلاق) الذي يعيد ترتيب الأشياء والموجودات ، وتغيير أنساق العلاقات القائمه تمهيدا لإنشاء علاقات أخرى جديده ، هنا تنعدم الذاكره الثقافية في الشعر لتحيا ذاكره أخرى تتولى (الغائب عن الإدراك الواقعي ، لأنه في نهاية الأمر تصور للغاية محققه برغم أنها لم تتحقق بعد) (٣).

هنا يصبح النسيان ذاته ذاكرة،لا ينحصر وجوده في حدود الممارسه فقط فالشعر لا ينسى أصوله الجماليه والمعرفيه القديمه مهما ادعى ذلك، لأنه صوره من هذه الأصول بشكل ما ، الشعر لا ينسى لكن يؤسس لذاكره أخرى ، لهويه أخرى لوجود نسق علائقي جديد يدشن ثقافة النسيان بوصفها غيابا تمهيدا لخلق ثقافه جديدة.إن الشعر هنا لا يؤسس فقط لذاكرة النسيان ، بل يمارس جدله الجمالي الخلاق عبر عوالم الغياب، وذلك بالكشف عن الفجوات الوجوديه الكبرى القابعه في ثنايا النسيج الثقافي والمعرفي والجمالي للوعي العربي ، إنه تعرف حميم لما استخفى ونسي أو تنوسي ، ولما أزيح وهمش أو صودر ، إنه كد تشكيلى مغامر عن جماليات الغياب في الواقع الحضاري العربي ، لا تشغله الأبواب المفتوحه لقنوات الوعي ، بقدر ما تشغله الأبواب المغلقه ، إن علاء عبد الهادي يكشف فى الآليات المعرفيه والأيديولوجية والجمالية الخفية التي أسست لخطابات، ونفت خطابات أخرى، فيجب أن نكون على وعي بالآليات والاستراتيجيات المنهجيه والمعرفيه الكامنه في الوعي – واللاوعي العربي التي أسست لخطاب وأزاحت آخر ، أو جعلت خطابا يفوق آخر على طوال الممارسات

الفلسفيه والثقافية والجماليه للعقل العربي إن الشعر في هذا الديوان معني في المقام الأول برحلة استكشاف خلاقه تنقل شكل الترحال ومضمونه من

الخارج الثقافي المؤسسي إلى الداخل الثقافي الغائب مشرحة البنيه المعرفيه والجماليه للعقل والوجدان العربي في جميع تجلياته الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية والسردية والسلطانية .بما يكشف عن جدليات النظام بوصفها سلطه سائده وجدليات اللانظام بوصفها سلطة غائبة فالوعي الثقافي العربي كان معنيا طوال تاريخه الجمالي والمعرفي بتأسيس السياقات الحاضرة ، سياقات السلطة المهيمنة ، غير أن ديوان النشيده وجه عنايته الجماليه إلى الكشف عن سياقات الغياب العديدة والمعقدة التى غيبها الوعي العربي الثقافي

وكانت جزءًا أصلاً منه ،سواء بالنبذ أو القمع أو الاحتواء والتبرير فالأدب لا يطابق أبدا الوعي ولا يعبر عن الذات المبدعه تعبيرا صريحا كما يقول سارتر فالأدب مصنوع من الكلام بقدر ما هو مصنوع من السكوت ، وما يفصح عنه ويصرح به لا يكتسب قيمته ودلالته إلا بما يسكت عنه "((إن مقدرتي على الكلام مرتبطه كذلك بغيابي مما أتلفظ به ،وإذا كشفت لغتي الوجود في لا وجوده ، فهي تؤكد بعملية

الكشف هذه أنها تتحقق انطلاقا من قدرة من يقوم بها على الابتعاد عن الذات ، عن أن يكون آخر غير ذاته"))(٣).

ولم يستطع ديوان النشيده الكشف عن السياقات الغائبة أو المسكوت عنها في الذاكرة العربية ، إلا من خلال فعل

إبداعي خلاق يمارس سلطة الهدم الحيوي القادر على البناء ، وقد تم فعل التدمير والهدم من خلال جدل الشعري مع المعرفي والفلسفي والمنطقي في بنية الثقافة العربيه، كما تجلت في لحظات التصوف والعشق والآداب السلطانية والمعايير البلاغية السائده فكل هذه المكونات للوعي الثقافي العربي تقدم نفسها بوصفها بنيات حيث ((يتحدد المعنى الموضوعي للعالم من طريق اجماع الذوات التي تعطي للعالم بنيه مما يسهم في قمع القارئ والناقد والمؤلف أي من يحاول الخروج على هذه المنظومات الرمزية ، ولا يمكن القضاء على الطابع اللغوي لهذه المنظومات الرمزية التي تعوق الإبداع.

إن تكوين المنظومات الرمزية العامه،للجنس والدين والإبداع وبنية اللغة يخلق الحس العام ، والوعي العام المشترك ، مما يكرس سلطة السائد ،ولا يبقى للشعر والفن عموما غير كشف الآليات الداخلية الضمنية التي خلقت بما يعرف بثقافة المتن ، وثقافة الهامش ،ثقافة الرسمي السائد

والمسكوت عنه المستخفي في أنسجة اللاوعي والوعي معا، بمعناهما اللغوي الجمالي الثقافي العام .

إن شعرية علاء عبد الهادي فى ديوان النشيدة ، توسع من أفق الشعرية لتقع بين جماليات الحداثة وجماليات ما بعد الحداثة المعنيه بالخطابات الثقافية المتعددة التي ترتاب كثيرا في النزعه الكلية في الفكر والفن والذات والمجتمع أوإقامة الحدود بين العلوم والمنهجيات العلمية الصارمة ،وشعرية الديون تنصب على تششعيب الأشكال، وتشعيث الرؤى،وتشذير منطق الحقيقة نفسه، فهى تعني باللاتجانس والتفكيك في كل شئ ،أو ما يسميه ديريدا بالمكمل الذي يرجئ المدلول في صيرورة دائمة، فديوان النشيده يهدم فكرة الإطار الرسمي للوعي الثقافي العربي ويدخل إلى أفق التداخلات الفنية المفتوحة على الاحتمالات والتعدد والمختلف والهامشي الذي لا يقبل القياس المسبق باعتبار الهامشي والمختلف حسب الأجرومية الشعرية التشعبية تؤسس لمشروعية شعرية جديده ، تؤسس بدورها لوعي معرفي جديد يقوم على :

تداخلات الحدود بين الأجناس الفنية المختلفة .

التسليم بتناقضات المنظومه الرمزية للوعي التي تقاوم تحديد المصطلح وشموليته

قيام المشروعيه العلمية الجديده على الخطاب الهامشي (*paralogy*) المجزأ لا الكلي(٥) .

هكذا يتحول مفهوم (العلمية)من داخل العلم نفسه، فتنفتح زوايا النظر إلى المصطلح حد التناقض، فالعلم ليس هو القياس أوالتحديد والتعميم ،والتسليم بالأنساق الرمزية الكبرى التي تقبل على علاتها ، وتتخلق في موازاة ذلك شعريه جديده قائمه على التشعيب والتداخل ونفس مركزية كل شئ في قواعد الأجناس الفنية

ولهذا تنظر الرؤى الشعرية التداخلية في هذا الديوان إلى مجمل الخطابات الثقافية العربية سواء السردية – الحكائية – الشعرية – الأمثال – الحكايات الشعبيه – الآداب السلطانية – تنظر إلى هذه الخطابات التعدديه التداخليه بوصفها نسقا كليا من الوعي الثقافي الممكن، أو بوصفها أحد تجليات هذا الوعى الممكن، ثم تجرده في هيئة الدال الحضاري العام المشير إلى مدلولات متعددة متجادله تمتلئ بالثقوب السوداء كما تمتلئ باللحمات والسدى ، إن الخطابات الثقافية العربية يراها الشعر في هذا الديوان خطابا كليا – أو نصا جامعا غير مكتمل التلاحم والبناء ،أو قل قد عينت بتصميمه وتشييد الخطابات الأيديولوجية الرسمية فأجرت في بناه وأركانه يد المحو والإثبات ، والتأخير والتقديم ، الثقوب والشقوق

والإنقطاعات ،ومن هنا رأى الشعر ما لا يراه العقل السلطوي الرسمي في بنية خطاباته الثقافية المتعددة ، ولعل علاء عبد الهادي يفيد هنا من الوعي النقدي الثقافي في مراحله المتطورة لدى أقطابه المعاصرين، حيث لايرتبط ((النص الأدبي بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله ، بل عن طريق مالا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا في النص الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الداله أي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبه ، وهذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها " تتكلم" فالنص قد يحرم – أيديولجيا – قول أشياء معينة، ويجد المؤلف نفسه مضطرا إلى الكشف عن ثغراته وصوامته أي الكشف عما هو غير قابل لأن يقال))(٦).

إن الصمت ، أو الفجوة، أو الفراغ الموحش ، هي المناطق السريه التي كلف الشعر فى هذا اليدوان بإعادة تفكيكها واكتشافها،من خلال جدليات الشكل الشعري نفسه مع الأشكال الفنية والثقافية والمعرفيه في الموروث الثقافي العربي .

إن محاولة علاء عبد الهادي إعادة تفكيك الموروث البلاغي والسردي والنقدي والفلسفي والصوفي العربي هي صوره من صور جدلية الهدم والبناء لهذا التراث في هيئة معرفية

وجمالية خلاقة قادرة على تجاوز جميع صور الماضي والحاضر معا من خلال تفكيك بنيتها الداخلية ذاتها ، فالشعري أعلى من الفلسفي والمنطقي والتاريخي والمعرفي ، إنه يمنحنا معرفه غير مشروطه وجمالا لا نهائيا ، فإذا كان النقد يرضي ملكة التميز والفحص ، والفلسفه ترضى ملكة الوعي والتنظيم المنطقي فالشعري يعلو على التصنيف والترتيب والأطر الجاهزه،فهو يرضي ملكة الخيال الحي الخلاق القادر على الاستبصار الكلي دفعه واحده ، فإذا كانت معارفنا وفلسفاتنا وعلاقات واقعنا معنيه برسم حدود الأطر ، وأنظمة الوعي ، فإن الشعر والفن عموما من خلال غزوه لهذه الأطر الجاهزه يقترح فيما لم يقترح بعد ، ويمسك بالمجهول المتوامض في سماء الآتي .وبهذا التصور يلتقي نص علاء عبد الهادي و جماليات نص الغبطه لدى((رولان بارت)) في قوله مفرقا بين نص اللذه ونص الغبطه ((ونص اللذه فهو ذلك الذي يحدث الإكتفاء والإمتلاء ، ويمنح الانتعاش

اللحظي ، وهو النص الذي يخرج من قلب الثقافة ولا ينفصل عنها ، وهذا النص يتصل بنوع مريح من القراءه ، وأما نص الغبطه فهو النص الذي يعرض حاله من الشعور بالفقد ، والذي يزعج (وربما وصل الأمر الى حد اثارة نوع من الضجر، ويزعزع كل دعاوي القارئ التاريخيه والثقافية

والنفسيه ، وذوقه المتماسك ،وقيمة وذكرياته ،وينتهي بعلاقته باللغة إلى أزمة))(٧).

وبهذا يطرح الديوان رؤى جمالية ومعرفية جديده في حقل الشعرية المعاصرة فهو يكشف عن نمط من أنماط الشعرية العليا التي تتجاوز تغيير نسق العلاقات القائمه بين الأشياء وتصعيد اليقين بأنها ليست أصح العلاقات يتجاوز علاء عبد الهادي بالشعر هذا التصور الحداثي للفن إلى خلق شعريه عليا " تحاول أن تخلق لنا عبر الخيال عن قارة ميثولوجيا الحياة اليومية، ((تلك الحياه الغنيه بواقعها ولكن الفقيره شعريا بالتعبير عنها فالبشر يمتلكون حياة غنيه بالرموز والدلالات التي لم تهتد إليها اللغة الشعرية العادية لالتصاقها بالتقنية التشكيلية

وبالتطور في حين أن الحياه المعاصرة أكثر بدائيه قياسا بما تمتلكه من شيوع وأفق معارف من تلك الحياه التي كان الإنسان القديم عليها.

إننا لا ندرك ما حولنا إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل، ومن هنا فإن معظم تصوراتنا احتمالية افتراضية سواء على مستوى الموجودات والأشياء والأحياء في موجودها الحسي المباشر،أو مستوى المدركات الفكريه والروحيه لحقيقة الأبنية الثقافية ،والأنماط الشعريه، والأنظمه الرمزية المكونه للبناء الحضاري بصوره عامه ، وأمام هذا الاختزال

المأساوي للإدراك الإنساني يصبح الفن بكافة صوره هو القدره الخلاقه الوحيدة المتاحه للوعي البشري ، حيث ينتقل هذا الوعي من مجال الإدراك العلمي أو " الإقتصاد الإدراكي " إلى مجال خصوبة الإدراك الجمالي وتشعبية الرؤى الجماليه فيه ، فإذا كانت جميع صور الإدراك العملي تقرأ الذات ، والواقع ، والحضاره والكون قراءة توجيه وضبط وفق النسق الرمزي العام للعقل واللغه، فإن الإدراك الفني يقرأ جميع ذلك قراءة حرية وتجاوزحيث لا يجرد الشعر والفن بصوره عامة أشياء الوجود ،

ومدركات الواقع وعلاقات المجتمع من الثراء الخصيب المائج في جميع علاقاتها وتشابكاتها الجدليه بل ينغرس في عمق العالم ويسرف في إدراك علاقاته.

فالفن يرى العالم وفق صورة انفعاليه حسيه توسع من بصائرنا وبصيرتنا معا إنه يرى جميع أنظمة العلاقات المحيطه بنا ،والمكونه لجوهر وعينا، وحدود تصوراتنا،رؤية غضه حيه بعيده عن أي تصور رمزي سابق ، إنه يطلق العلاقات من عقالها والتصورات من حدودها والرموز من معهودها، ومحمولاتها السائده ، إن الفن يرى الوجود في ذاته ولذاته كاشفا عن هذا الغنى المذهل المترسب في أعماق كل شئ من حولنا وفينا فى الصمت والكلام، فى الحضور

والغياب، فى الاتساق والفجوات، ومن هنا تتحدد العلاقه بين الشعر والثقافة ، أو قل بين حرية الشعر، واستبدادية الثقافة من خلال جدلية الحريه والإذعان،وتكون الأبنيه الرمزية للغه هي الحاضن الكلي لكافة صور الجدل في الواقع والحياه معا ، وإن حدود اللغة هنا هي حدود الذات والفكر والهويه والثقافة نفسها ، وإن أية صوره من صور الوعي أو الممارسه لا تمارس إلا داخل هذا البناء الرمزي

للغه المحيطه بنا في كل شئ ، وإذا كان ديوان " النشيده " لعلاء عبد الهادي معنيا بشعرية التجريب والمسائله والهدم والتجاوز والبناء ، فالتجريب في أولى صوره وعي علمي دقيق بالآنا في شتى منظوماتها وتصوراتها، ووعي علمي نافذ بالآخر أيضا في كافة صوره وتجلياته، سواء كان هذا الآخر صوره من صور الآنا في هيئة الذات التي تخلق حدود ثقافتها وأطر الإدراك الممكنه في كافة تجليات هذا الوعي ، أو كان الآخر صوره من صور الإمكان في هذا العالم، ومن خلال جدلية الآنا والآخر أو الذات والقرين فى بنية الديوان، يتحدد لنا من نحن وماهي طبيعة الرؤيا الشعرية للوجود المحيط بنا من جهه ، والوجود الممكن المستشرق من جهه أخرى (٩).

إن إيغال الرواية فى بنية الديوان في الأنسجه الرمزية العربية المكونه للكتلة العقليه والصوفيه والشعرية والسرديه والفلكوريه – هو تشكيل شعري تشعبي لملامح الأنا الشعرية المعاصرة وهي تخاطب شعورها ولاشعورها الجمالى والثقافي الجمعي الكلي مبنينا في بنية الشعر ذاته الذي يضطلع بإعادة تأسيس المفاهيم والحدود والأسس والرؤى من خلال جدلياته التعدديه مع الأطر والمفاهيم والأسس المكونه لبنية الوعي العربي ، ومن هنا كانت

الشعرية في هذا الديوان معنيه بالكشف عن منطق الفجوات المعرفيه والجماليه الغائبه في الزمان الثقافي العربي الموهوم والمزعوم، سواء في ماضيه أو حاضره أو أى صورة من صور تمثله الثقافى العام.إن هيمنة بنية الوعي الثقافي الماضي على الحاضر العربي يعكس غلبة حد الإبداع على رحابة الإبداع،والاجترار على البناء، ويصيب اللحظه الحضاريه الراهنه بأزمة التفكك وعدم التجانس الوجودي ، أوقل تفتت بنية الوعي بين الماضي والحاضر والمستقبل، لقد تحولت الرغبه الحميمه في الحفاظ على الماضي في الثقافة العربية المعاصرة والماضية أيضا إلى تأسيس منظم لمحو الحاضر والماضي معا ، ولقد تعالت صيحات المفكرين العرب المعاصرين على طول الوطن العربي وعرضه ،وفي شتى التخصصات والتصورات محاولة توصيف هذا الوعي

الحضاري العربى الشقي الذي لم يبلغ حد الرشد المعرفي والجمالي معا ، ولعل شعرية ديوان " النشيده " تساوي فيما نرى الموازي الجمالي التخيلي لجهود فكريه وفلسفيه وسياسيه وحضاريه وشعريه عملاقه حاولت تأسيس العقل والوجدان العربي من داخل شروطه الحضاريه المعاصره،أو فى جدله مع الاخر الغربى فى شتى الصور،

نرى هذا فى جهود زكي نجيب محمود عن (مجتمع جديد أو الكارثة) - في حياتنا العقلية – تجديد الفكر العربي – في مفترق الطرق –وجهود حسن حنفي عن (العقيده والثورة) ، وإمام عبد الفتاح إمام في كتابه عن (الطاغيه)، وجهود برهان غليون في سوريا عن (اغتيال العقل) "(والنقد الذاتي) وجهود الطبيب تيزينى فى سوريا، ومحمد أركون في المغرب.

وما كتبه مصطفى حجازي في لبنان عن (سيكولوجيا الإنسان المقهور) ثم كتابه عن (سيكولوجيا الإنسان المهدور) واجتهادات محمد عابد الجابري في المغرب عن بنية العق العربى، ومحمد جابر الأنصاري في البحرين ، وحسين صعب عن (تحديث العقل العربي) في لبنان، وجهود مالك بن نبى في الجزائر عن (أصالة الأفكار) فى العالم العربى،

وخلدون النقيب عن(الأصول الاجتماعية للدولة التسلطية فى المشرق العربى)) إلى آخر الاجتهادات الثقافية الكبرى في الوطن العربي كله ، وكانت تتراكم على الجانب المقابل في

جهود الشعر والنقد لدى كمال خير بك وأدونيس عن الحداثة والشعرية العربية في لبنان ، وجهود جمال الدين بن الشيخ عن الشعرية العربية في الجزائر والمغرب ، وجهود عز الدين اسماعيل ولطفي عبد البديع وعبد القادر القط وشكري عياد في مصر .

إن جميع صور البحث الحضاري والمعاناة الثقافية السابقة تعكس القضايا المعرفيه والجماليه الكبرى التي عانت منها الذات العربية المعاصرة من خلال البحث عن هويتها الثقافية المعرفيه من جهه ، وجوهرها الجمالي الأسلوبي من جهه أخرى ، لكن الملفت للنظر حقا فى معظم الجهود الثقافية والحضارية السابقة غياب المشروع الجمالى والنقدى من هذه الجهود الفكرية الضخمة التى قدمها المفكرون العرب المعاصرون، وبصرف النظر عن مدى ما أسهمت به هذه الجهود المعرفيه والجماليه المتعددة في إنماء حيوية العقل والوجدان العربي من عدمه ، فإن جهودا شعريه خلاقه حاولت إعادة مسائلة المقولات الفلسفيه والسياسيه

والوجدانيه التي أسست لبنية العقل والوجدان العربي على مدار الحضاره العربية وقد كان " النشيده لعلاء عبد الهادي " إحدى صور ،ومحاولة الدكتور علاء عبد الهادى تختلف هنا اختلافا

جوهريا عن محاولة أدونيس مثلا سواء فى مشروعه الثقافى الكبير فى الثابت والتحول، أو فى مشروعه الشعرى فى ((الكتاب)).

((فرغم الزعم بأن المنهج الذى استخدمه أدونيس هو المنهج الفينو مينولوجى، إلا أنه قدم رؤية تعتمد على منهج انتقائى، وخلط بين الموضوع والمضمون فى دراسة الأعمال الشعرية، وأقام دراسته على رؤيا ثنائية بيم ما يؤكد على ثبات الواقعن وبين ما يقوم على نفى هذا الواقع، وجمع بين كل اتجاه على مجموعات متناقضة لأنه يجمع بينها رفض الواقع))(١٠).

لقد طرح علاء عبد الهادي فكرة القرين في ديوانه السابق "((أسفار من بنوءة الموت المخبأ)) " وقد جرد من هذا القرين تكأة أسلوبيه يناوئ بها واقعة من خلال جدل الآنا والعالم – أو تضاد الآنا وميراثها الجمعي الخاص بها أو

بالآخرين ومن هنا تشابكت هذه الأنا بقرائتها الفعاله لتراثها الشعري أو تراث الآخرين في صوره شعرية جدلية تشعبية

تؤكد انفتاح الآنا الشعري على المناطق الخلاقه والمعتمه معا في التراث الانساني المحلي والعالمي، إن علاء عبد الهادى معني باستمرار بالبحث عن قراءة أناه وسط أنوات العالم كله

فربما كانت الآنا صوره من صور الآخر وهي بزعمها مستقله ، وربما كان الآخر صوره من صورها وهي بزعمها تابعه ، لكن الشعر يمحو الزيف ويكتب الأصاله في جميع أحواله الخلاقه ولقد كان ديوان ((" أسفار بنوءة الزمن المخبأ ")) إرهاصا تجريبيا لديوانه الاخير الذى نحن بصدده هنا "((النشيده))" فقد جرب الشعر " في أسفار نبوءة الموت " أسفاره وتحولاته في خيالات شعريه تعدديه وتناوبت الذات بين ضمائرها الحاضره والغائبه والمخاطبه ، لكنها ظلت حبيسة حاضرها الخاص ، تبحث في تناقضاته وادعاءاته وانكساراته ، ولم يخرج الجدل الشعري على طوال هذا الديوان عن حده الجمالي الثنائي المعتاد بين الحلم والواقع ، الذات والآخر ، الفرد والجماعه

ولكن صورة القرين في النشيده سوف تخصب وتغنى بخصوبة التجربه وغنى الخيال الشعري المتجدد بما ينقل معه البنيه الجماليه للديوان من حدها الجمالي الثنائي الذي هيمن على معظم البني الشعرية السابقه في دواوين علاء

عبد الهادي – إلى حدود جمالية تشعبية تداخلية تتخذ من خيال النسق والنظام بنيه جماليه تتفاعل وخيال اللانظام جنبا إلى جنب ، حيث تكمن الحقيقه في اللامعنى وسياق الغياب بنفس درجة كمونها في المعنى وأنساق الحضور ،فالشعرية في هذا

الديوان تقوم على المقاربه *convergence* بين دلالات الهيمنه ودلالات المغايره في ذاكرة الثقافة العربية ، إنها تطرح رؤيه شعريه تستجلى بنية الثقافة العربية ومكونات العقل الجمالي العربي ليس باعتبارهما نسقا تتابعيا من الأنظمه ، ولكن باعتبارهما منظومات متعددة من العوالم المتغايره في حاله من جدلية الحياه والموت والحلم والاستشراف والحدس والنبوءة .هذه الجهود الشعرية الكبيره التي ابتكرت هذا الشكل الشعري التشعبي التداخلي الجديد، القادر على تجسيد الرؤى الشعرية المعقده التي يطرحها ديوان " النشيده " ولقد كانت فكرتا

القرين والترحال تكنيكا بنائيا موضوعيا ولاموضوعيا معا، تلعبان دورى التفكيك وإعادة التركيب فالتفكيك فى ذات الوقت على طوال التشكيل الجمالى والمعرفي للنص فالقرين كما يقول ابن منظور هو ((" صاحبك الذي يقارنك وهو الكفؤ والنظير في الشجاعه

والحرب ،هو المقاوم لك في كل شئ ، وقيل في شدة البأس فقط ، وقيل كفؤك في الشجاعه ومثلك في السن))" .

إن فكرة الندية والتعادل التصورى بين القرين ومقارنه بلورت فكرة الجدل بين النظام واللانظام معا، ويجب أن نعى هنا أن فكرة القرين وما تتداعى اليه من خيالات الشعراء

قديما وحديثا ، ليست جديده على المورروث الشعري والحكائي القديم والجديد معا.

فقد كان الشعراء قديما يربطون الشعر بالشيطان،ويربطونه بصور الجن الخفيه ، في قران بين غرابة العالم الخفي لهذه المخلوقات وبين غرابة المصدر الذي يتنزل الإبداع منه ،

لقد كانت منظومة الجن والشيطان والقرين والجنون ذات سياقات جماليه ومعرفيه متقاربه ومتداخلة في الموروث النقدي والبلاغي.

وقد قام الباحث عبد الله سالم المعطاني بدراسة قيمة حول علاقة الابداع بفكرة الشياطين في الفكر النقدي العربي لدى المعري وابن شهيل وبديع الزمان الهمذاني والفرزدق وجرير وسائر الشعراء القدامى ، بل تعدت الشياطين

وصور القرين مجال الشعر إلى مجال الرساله والمقامه كما ربط باحث آخر وهو مبروك المناعى بين عالم الشعر وعالم السحر في بحثه القيم (في صلة الشعر بالسحر)،فكلاهما خلق وبحث عن المجهول ، وتجاوز للمرئي إلى اللامرئي ، إن ارتباط الشعر والفن عموما بفكرة القرين أو السحر يجسد رغبه عميقه فى بنية الشعر إلى التعدد والانفتاح والكشف والتجاوز ، وهي سياقات تتحرك باستمرار إلي الأقاصي المجهوله من سياقات موازية أو معادلة كسياقات الصمت والغياب والمهمش في

بنية الثقافة العربية نفسها ، إن فكرة القرين وما ارتبطت به من خيال الترحال فى ديوان علاء عبد الهادى قد اقترحتا ضمن ما اقترحته السياقات المسكوت عنها ، فى

مناوئتها للسياقات الرسمية السائده موجهه إلى أن الحقيقه تكمن في السياقات الغائبه ، أكثر مما تكمن في السياقات السائده .

ومن هنا كانت أسلوبية القرين مقرونة ببلاغة الترحال على طوال بنية الديوان بحثا عن النقلات الوجوديه الغائبه في الوعي الجمالي العربي قديما وحديثا على السواء ، فلم تخل أشكال الشعر العربي يوما من فكرة الانقسام والحيره.

وقد تكون صورة القرين لونا من الوان التجريد او الالتفات البلاغي المعاصر عن في التقاليد الجماليه الموروثه مثلما كان الشاعر القديم يقف على الدمن والأثافى مستوقفا خليليه ينعيا معه لواعج قلبه ، ونوازع حنينه، وكليهما يجسد استشرافا وتراميا إلى المجهول بصورة من الصور،وفكرة الخليل والصاحب في الشعر القديم هي صوره من صور الذات الشعرية المنقسمه المغتربه ، بين لحظتين زمنيتين حد متناقضتين ، لحظة الماضي الجميل الممتلئ ولحظة الحاضر الموحش والمهدم ، إن تفكك التجانس في الزمن يوازيه انقسام

الذات وتفكك تجانسها ، حيث يجرد الشعر من كيانه الفني لحظتين جماليتين يتنازعهما الجدب والخصب ،أو أن الذات

الشعرية المغتربه،تلتفت إلى شقها الماضي حيث الخصوبه والإمراع ، والانسجام مع الوجود ، وشقها الحاضر حيث الجدب والموت، لا زال الشعر المعاصر يعاني محنة الانقسام والتوزع بين لحظات التاريخ التي تتنامى بعيدة عن تحقق الذات، فدائما نحن منفيون خارج زماننا ومكاننا ، مرميون خارج قدرتنا على التحقق في التاريخ الحضاري المحيط بنا ، وكانت فكرة البكاء على الطلل ، والضرب في

رحلة القفار والسبيل ، وركوب الناقه في رحلة الليل كان كل ذلك يمثل فكرة البحث عن الذات تارة ، أو عن الجماعه تاره أخرى ، أو محاولة جماليه لاهثة لتكشف القضايا المصيريه الكبرى التي تقض مضجع العقل الجمالى العربى وما يتنازعه من قضايا الموت والحياه والقيم والمجتمع وكافة صور أنساق العلاقات المهيمنه على الوجدان والعقل وبنية الثقافة ، لذلك وقف الشعراء

واستوقفوا معهم الأشياء والأحياء ، ورحل الشعر رحلات شتى سواء إلى أعماق المرئيات والمسموعات والأشياء المحيطه بهم، أو إلى نسق تخيلي رمزي يعرج فيه الشعر خالقا معادله الموضوعي الجمالي لواقعه الحضاري المحيط به.

لقد استبدل الشعر المعاصر فى ديوان النشيدة، فكرة الرحلة الشعرية القديمه بالرحلة المعاصرة، متجاوزا تقاليد استصحاب الصحاب والأخلاء في الدمن والأطلال، بالترحال في مسارات الفكر والخيال، عبر تقاليد التشعب التخييلى للترحال، وإذا كانت الرحلة منظومه جماليه ومعرفيه معقده ، تتجلى فيها صورة الذات بالقياس إلى الآخر ، أو صورة الآخر بالقياس إلى الذات ، فهي في كل الأحوال جدل ثقافي قيمي أيديولوجي يترامى إلى سياقات سياسيه واجتماعيه ومعرفيه وجماليه وتخييليه يتم فيها

اكتشاف الذات والآخر معا بما تتيحه الرحلة ذاتها من مسافات جمالية ومعرفية موضوعيه تسمح بالرؤيا الكلية النسقيه ، سواء في بداية الرحلة لدى الآخر، إذ تعيد الذات اكتشافه في أنساقه الثقافية المتعددة أو في نهاية الرحلة لدى الأنا ، إذ يعيد الآخر اكتشاف الأنساق الثقافية الخاصه بي أيضا .

إن الرحلة هنا تمثل:(كوجيتو وجودى)،يصح أن يستبدل المنطق الفلسفى فى مقولة ((أنا أفكر إذن انا موجود)) بنسق تخييلى جماعه " أنا أرحل إذن أنا موجود " "حيث يرى المسعودى أن((ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نمى إليه من الأخبار من إقليمه كمن قسم عمره على قطع الأقطار

ووزع أيامه تقاذف الأسفار وإستخراج كل دقيقه من معدنه ، وإثارة كل نفيس من مكمنه)) فالسفر مرآة الأعاجيب، وقسطاس التجاريب كما قال الشيخ حسن العطار، إن الرحلة والترحال هي صوره من صور الانتقال والتحول والتركيب في بنية العقل والخيال معا ، والرحلة هي إحدى التيمات الوجوديه الكبرى في حياة البشر، سواء كانت على المستوى الواقعي العيانى، في رحلات الهجره المرتبطه بالصراع مع الطبيعه والآخر، أو رحلات الحروب وخلق جدل الهويه

والاختلاف مع الآخر، أورحلات التاريخ والجغرافيا والتراجم ، وهناك رحلات النبوة التي تمثل عنصرا مركزيا في أية نبوة.

كما تمثل الرحلة مقاما تحوليا من لحظة الضعف إلى لحظة القوه ، ومن لحظة النفي للمعلوم، وإثبات المجهول الغيبي الذي يملك على الناس عقولهم وأرواحهم معا ، وهناك الرحلات الأدبيه والخياليه المحضه ، سواء في بنية القصيده الجاهليه ، أو بنية المقامه والرسائل النثريه كرساله ابن شهيد في التوابع والزوابع ، ورسالة الغفران للمعري ، وفي جميع هذه الرحلات يصادى الثقافي بالتاريخي بالسياسي بالاجتماعي بالجمالي في بنية نصيه سرديه مفتوحه ومتحوله باستمرار ((" فالرحلة نص مفتوح لا يمكنه أن يتسيج في خانه محدده تجنسه بصفه معينه تضيق من تحرره واتساعه وانتشاره وهجومه

الضروري على حقول أخرى ، لهذا فإن القول بنصيتها هو انفتاح على دينامية الرحلة ، وعلى خطاباتها المستنده على طرفي الذات والآخر ، وجسور التعبيرات المختلفه عنهما وحولهما ، كما تصبح الرحلة بمختلف أنواعها ، نصوصا قابله لانتسابات مفتوحه))(١١).

وهذا الانفتاح التعددي على إدراك الواقع ، وازاه انفتاح تعددي في بنية الشكل الشعري لرحلة الراوية وقرينه في ديوان النشيده ،وبذلك فقد انتقل حد الرحلة من ضيق الثنائيه القائمه على جدلية الواقعي والخيالي ، إلى حدود جمالية تشعبيه توسع من فضاء النص الشعري إلى فضاءات تشكيليه ودلاليه معقده تتحول باستمرار من الماضي إلى الحاضر إلى المستشرف الآتي، ومن المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب الكنين برحم الغيب،ومن الحاضر الغائب بوصفه أيديولجيا مهيمنة مكرسة، إلى الغائب الحاضر بوصفه أيديولوجيا حالمة،فالأيديولوجيا كما راى ماركس وألتوسير ليست خطأ موجودا على مستوى الوعى العقلانى فيسهل تصحيحه،إنما هى خطأ لاشعورى شديد التأثير،ففى الأيديولوجيا يتمثل الواقع والثقافة وجودهما فى صورة خيالية

ويعبر بول دى مان عن هذا بقوله إن ما نسميه أيديولوجيا هو ((خلط بين الواقع اللغوى،والواقع الحقيقى،خلط بين الأحالة والظاهرات، ففى الأيديولوجيا يعامل اللغوى على أنه تمثيل دقيق للأشياء كما هى،هذا الخطأ صار أمرًا مسلمًا به من فرط الاعتياد عليه حتى صار خطأ لاواعيا))(١٢).

وقد استطاع ديوان النشيدة فى موازاة ذلك الواقع الواهم المعقد المتداخل أن يخلق واقعا جماليًا موضوعيًا بديلاً، يتحرك في إطار تشكيلي تعددي تتعالق فيه علاقات جمالية ومعرفية عمودية ورأسية متراكبة قوامها الجدل والامتصاص والتحويل والتأويل، بما يشكل في النهايه أساسا جماليا جديدا قوامه تأسيس ((علم شعرية الترحال والتحول الوجودي)) وهي شعريه نقديه نقضيه معنية فى ديوان النشيدة، بتأسيس الأثر والخطاب ،وليس اقتفاء الأطر الإدراكيه والجماليه للشعريات القديمه،إن التحول والهضم والتجاوز هي أسس شعرية التحول والانتقال في ديوان النشيده سواء على مستوى بنية الخيال التشعبي التعددي أو مستوى بنية الدلالات المعرفيه والجماليه الكامنه فيها ، وهنا يجب أن نعي أن ترحال الراويه لم يكن ترحالا تقليديا في المعلوم ، بل اختراقا تخييليا تأويليا لأسوار المجهول الذي كلما فض الرحاله بعض أسراره ، كلما ازدادت رغبته الخلاقه في الابتعاد عن

الشواطئ المألوفه والعوالم المعروفه ، إن الرحلة هنا تنطوي على بلورة الأحلام الإنسانيه الطليقه الحالمه بقهر سدود الأشياء والأحياء والتصورات والأفكار وجميع العلاقات الرمزية السابقه ،ذلك أن الحلم والمعرفه والشوق إلى الأسرار لا يعرف الحدود ، والشعر يرتحل هنا بدافع الوفره وليس بوازع العوز، إنه ترحال حر خلاق لا يعرف نهاية المطاف ، فكلما أمعن الشعر في ترحاله ازداد بهاء وثراء بما يدفعه إلى توق جديد،عندئذ يصير الترحال هدفا في ذاته، مثله مثل الشعر الذي لا تقف دلالته عند حد معلوم ، بل يكون خلقا في ذاته قادرًا على التمدد والاتساع والنمو في كل اتجاه

هنا يصيرالترحال قرين تخلق الشعريه، كلاهما وجه من وجوه الحريه، ورغبه حميمه في الانتصار على التلاشي والفراغ والضيق فى المكان والزمان والرؤيا، أو أية صوره تجعل من الإنسان حاله مغلقه ، أو شيئا مثل الأشياء الماديه ، وبهذه الصوره نرى هذا القران العميق بين الرحلة واستشفاف جوهر الوحده وتأسيس مقوله أنا أنتقل إذن أنا موجود ، وما بين الذهاب والعودة تنخلع الأشياء عن صفاتها ، وتتبدل المسميات ومسمياتها ، وتتغاير كليا أو جزئيا أنظمة العلاقات

وأنساق الرموز، معيدة تأسيس الوعي عبر اتساق معرفى جمالى من جديد.

ومن هنا كنا نلحظ على طوال هذا الديوان هذا الجدل الشعري التشعبي التداخلي بين وجوه عده للراويه ، ووجوه عده للقرين، حيث يمثل الراويه صوتا مطلقا يغيب العقل والوعي والجدل ، ناسجا شبكة من العلاقات بين الأشياء والأحياء والواقع قوامها الوهم والقداسه المراوغة، بينما يحاول القرين الموازي الجمالي لفعل الهدم والإنشاء والارتياب والمساءله والاكتشاف – يحاول أن يغير من شبكة العلاقات المهيمنه على الأشياء والواقع والثقافة والوعي ، يتم ذلك من خلال شعريه النقله وأنطولوجيا الترحال ما بين مكونات الوعي العربي القديم والمعاصر معا ، سواء في البنيه الروحية الصوفيه، أو البنية الفلسفية أو البنية الجمالية والنقدية، وأخيرًا البنية السياسية، إن هذا الجدل الشعري التشعبي التداخلي ما بين الشعر والراويه والقرين،يشير إلى أنه مادام هناك مفاهيم وأسس وتصورات مطلقه لا تتزحزح – وبالتالي فليس هناك من قدرة لهذا الوعي العربي في شتى تحلياته – على النقله والحركه والتغير.

الخيال البيني التشعبى وتفكيك النظرية النقدية :

إن حقيقة الشعر أعلى من تصورات النظرية، والشعرية الحقة قادرة على تكييف النظرية النقدية أكثر مما تكيفها هذه الأخيرة، فاللغة إذ تستجيب لحرية الشعرية تتفوق على طبيعتها السابقة، مستزيدة من الحياة النابضة الخلاقة، ومن هنا فإن الشعرية الجادة هى سبيل من سبل الحرية، وقد كان كتابنا هذا معنيا برصد شعرية النص الشعرى التشعبى التداخلى القائمة على تحرير فكرة العلاقات الخيالية نفسها من حدودها الجمالية المعتادة فى الموروث النقدى والبلاغى العربى القديم والحديث معا، ونقلها من حدها الأدبي الخالص فى البلاغة العربية القديمة والجديدة معا، إلى عوالم أدبية، وعلمية، وتجريبية، وكونية وفلسفية لامتناهية تتأسس حدودها الجمالية الجديدة وفق منطق الرحابة الشبكية القائمة على التعقيد والتداخل والترامى، وهو ما يعنى به هذا الكتاب فى المقام الأول من خلال بنية النص الشعرى التشعبى أو ما اقترحناه هنا فى مصطلحنا الجديد" الخيال التشعبى المنظومى البينى" ومحاولة تأسيس مفهوم جديد للمجاز،

وللأدبية الحديثة، بما ينقلها من فكرة العلاقات المجازية الثنائية القائمة على الخطية والتعاقبية إلى مفهوم العلاقات الشبكية القائمة على النسقية والتعددية والكوكبية، مستبدلا فكرة العلاقة فى

مفهوم الأدبية، بفكرة الأنساق التخييلية التركيبية التداخلية، وفكرة البناء الفنى الواحد للنص، بفكرة البناء التشعبى الشبكى المتداخل، القادر على رصد خيال الحركة والصورة والصوت والمادة والسرعة فى بنية الشعر والمادة والواقع فى وقت واحد.

إن انهيار فكرة الحد العلمى الصارم للعلوم التجريبية والفلسفية فى نظرية المعرفة المعاصرة، وتداخل بنية العلوم نفسها فى منظومة جدلية تداخلية تعددية وما طرأ على فلسفة العلوم من انهيار فكرة الموضوعية، والصرامة المنهجية والاتساق المنهجى، وتصاعد نظريات الفئات الغائمة، والتشوش والفوضى واللاتحدد، وما نتج جراء ذلك كله من تغيير الأنموذج الجمالى من مفاهيم التسلسل والتعاقب الخيالى فى رصد علاقة النص بتقاليده الجمالية الموروثة والمعاصرة والمستشرفة معا إلى الأنموذج الجمالى التعددى التشعبى القائم على التداخل والتشعيب،

والتزامن الجمالى البنيوى، بما يحدث تغيرا جذريا كيفيا لمفهوم العلاقات المجازية فى بنية الخيال نفسه من جهة، ولمفهوم علاقة القارىء بالنص من جهة ثانية، وعلاقة النص بالواقع من جهة ثالثة، إذ يطرح النص التداخلى التشعبى أسئلة جمالية جديدة قادرة على تكييف نظرية الأدب والنقد فى الخطاب النقدى المعاصر أكثر

مما يتكيف هذا النص مع هذه النظرية، وستكون نظرية التخييل البينى التشعبى الجديدة التى نطرحها فى هذه الدراسة، مستنبطة من الواقع الشعرى نفسه- إذ دائما يسبق الإبداع النقد - فالمطلع على أحدث التصورات الفلسفية والمعرفية والتجريبية المعاصرة بخصوص نظريات المعرفة وتكنولوجيا الاتصالات، وثورة السبرنطيقا الحديثة، يرى أن العلوم التجريبية قد فقدت أسسها المعرفية والمنهجية السابقة، فى كل شيء، لقد صارت الموضوعية والعقلانية والاتساقية والمنطقية وهما من الأوهام، لدى فلاسفة العلم المعاصرين "أمثال فير أبند، وإمرى لاكاتوش، وتوماس كوين، ودبليو فى كواين، وريتشارد رورتى" وغيرهم، ودخلت بنية العلوم التجريبية والأسس المنطقية والفلسفية والميتافيزيقية نفسها

فيما يعرف بالفئات الغائمة، ومنطق التشوش والفوضى لقد انتقلت بنية المعرفة من التجريبية الوضعية، والعقلانية الموضوعية

وما يحتمانه من المعنى الواحد، والواقع الواحد، إلى التعددية الواقعية، والتعددية التجريبية فيما يعرف بالتجريبية الميتافيزيقية، وتغير جراء ذلك الحد الجمالى نفسه فى بنية الفنون جميعا، من كونه آلية جمالية واحدية متطورة - تتيح تعدد المعنى ووفرة التأويلات النقدية - ضمن آلياته الجمالية

المتعددة إلى كونه حدًا بنائيا تركيبيا تشعيبيا فى بنية الفنون على اختلاف مكوناتها الجمالية وظواهرها التعبيرية، حيث تفتت فكرة المركز الجمالى الواحد والوحيد، بل صارت المراكز الجمالية خاضعة للمنطق الجمالى التشعبى حيث تترامى هذه المراكز الجمالية التشعبية فى الفنون والعلوم معا إلى المناطق الجمالية الصامتة والفجوات التخييلية الغائبة، أكثر من تراميها على سطوح النص وظواهره الأدبية الخاضعة لتصورات المناهج النقدية المعتادة، وربما نستطيع أن نستعير فكرة "آيزر" عن اللا تناظر بين النص والقارىء والواقع لتوضيح ما نحن بصدده هنا من رؤيتنا للشعرية التشعبية البينية

التداخلية الجديدة، وهذا اللا تناظر عند آيزر: "يشتمل على انحرافين عن المعيار: فى الانحراف الأول لا يستطيع القارىء أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحا، وفى الانحراف الثانى لا يكون هناك سياق ضابط بين النص والقارىء من أجل تأسيس المقصد، فلابد للقارىء أن يشيد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصية، وتتسم عملية الأخذ والعطاء هذه بطابع متميز، إذ لابد للنص من أن يقود خط سير القارىء ويضبط مسيرته إلى حد ما، مادام النص غير قادر على الاستجابة تلقائيا

لملاحظات القارىء وأسئلته، والطريقة التى يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل -من ثم -جانبا من أهم جوانب عملية الاتصال.

ويعزو آيزر "بنية الفراغات" أو وجهة النظر الطوافة، أو البياض النصى، أو منطق الفجوات عن تيرى إيجلتون، إلى هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسية، وبهذا يحتفظ"الفراغ" بقيمته الأساسية لعملية الاتصال، ولكنه يكتسب فى غضون ذلك وظيفة أكثر تركيبا، فإن هذا الربط بين أجزاء النص أو "ملء الفراغات" يدخل فى ديناميكية الحبكة ومستواها.

إن إشكالية العلاقة بين آليات الوعى النقدى النصى و"النص الإبداعى" إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدى لها فى الواقع النقدى العربي المعاصر، مما يجرنا جرا إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعى النقدى فى علاقته بالنص الشعرى وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والتعالى الميتافيزيقى والقدرة على المراجعة والتجريب والدمج والصهر والتشعيب، مما يجعل من القراءة النقدية قراءة إبداعية فى المقام الأول.إن قراءة

النص الأدبي عمل إبداعي يضفي على النص قيمة إبداعية جديدة، على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية على مستوى الخطاب النقدي تتوازى والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه،

ومن هنا وجب أن يكون التجريب فى المناهج النقدية على اختلاف إشكالها وتصوراتها موازيا للتجريب فى الخلق الفنى خطوة بخطوة، وتكتسب القراءة النقدية قيمة

موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبي لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع، والنقد بوصفه مسباراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدى مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي.

ومن هنا كان ما نطرحه فى دراستنا من وجوب خلق نظرية نقدية جديدة فى التخييل التشعبى التعددى بما يضع كثيرا من أجهزتنا النقدية والمعرفية السابقة الخاصة بجماليات الشعر الموروثة والمعاصرة معا، على محك نقدى تجريبي جديد إن الشعرية التشعبية البينية التعددية نوع من الشعرية العليا التى لا تعطيك مركزها الجمالي والدلالي بسهولة، كما أنها

قادرة على صنع هذه الفجوات المعرفية و الثغرات الجمالية المتشعبة على الأطراف البينية، والأعماق التشعبية لبنى النصوص، فتبدو النصوص وفواصلها ومقاطعها المتعددة المتداخلة كما لو كانت فجوات تعددية، وفراغات نسقية،

ومناطق غياب متصادية جماليا ومعرفيا ورؤيويا معقدة التشابكات والسياقات والجدليات، تتضارب وتتناقض لكنها لاتتكامل بل تترامى باستمرار إلى هذه النشاط الجمالى والمعرفى عابر النظريات والجدليات، لكنها فى الكثير من الأحوال لا تستقر على ملمح جمالي محدد. فالشعر هنا يعيد إلينا ديناميكيات الأسباب الأولى للخلق فى عفويتها الطازجة، بعيدا عما تأسس من قبل، "فليس أن تكون الحقائق موجودة مشخصة" هو المهم، إنما أن نبتدئ حالة لا نحددها ابتداء، ولا نتركها نهبا لمستقبل نفترضه ابتداء، هذا هو المهم، أن تطبع إبداعك يعنى أن يكون خارج الشروط المطلوبة والأطر المنهجية التنفيذية" الأصيلة" المزدحمة بمشاعر وعواطف التاريخ، يعنى أن تكون هنا أيضا وليس هناك فقط، ولأن حاجاتك لا تعطى حاجاتي مداها الشامل "الكونى" فحرى بى أن أهرع لحاجات أخرى، باعتبارها ماهية ومعيارا أيضا لعدة إشباعات أمارسها، وأشتق منها نتائج لاحقة تغنى مشروعى الكتابى."

ولا نستطيع أن نرى هذه الشعرية كما رآها مثلا الدكتور محمد عبد المطلب عندما رآها متمثلة فى انهيار الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع، والالتفات ولعبة الإضمار، وتفتت الأنا المتكلمة فى النص، والانحراف الدلالى

والمجاوزة التركيبية، والاتكاء على التناص والباروديا" المحاكاة الساخرة أو التدميرية" بشكل لافت، والتوجه الصوفى العرفانى، وضبابية المعنى والتباسه، والمفارقة، والتكوينات الضدية، وتعدد القراءة" كما أننا لا نراها أيضا فيما نعتها به أمجد ريان من محورية التضاد فى تركيبات لغوية بعض الشعرية التشعبية الجديدة لدى د.علاء عبد الهادى، أو امتزاج النشاطين الصوتى والبصرى للغة، وامتلاء التعبير الشعرى فى كثير من قصائده بالإيماءات الذاتية شديدة المركزية، وكذلك بالرؤية اللعبية للشاعر وممارسته اللعب بفداحة ورغبته العارمة فى خلق دلالات تصل إلى أقصى درجة ممكنة من التعدد وربما التفتت، ومحاولة تأسيس أنظمة ساخرة متمردة على الأنظمة اللغوية القائمة بما يشي بتمرد أوسع على المستوى الثقافى والاجتماعى.

إن شعرية التخييل التشعبى تمارس جدليات جمالية ومعرفية واستشرافية تعددية ومعقدة، ووفق سياقات شعرية تداخلية، يحكمها أنسقة الاستكشاف والهدم والبناء والاستشراف سواء بين الذات بوصفها آخر، أو الآخر بوصفه ذاتا، أو الهامش بوصفه متنا غائبا، أو المتن بوصفه مركزا متسلطاأو الغياب بوصفه حضورًا غير متعين، أو الحضور بوصفه وهما شائعا، وفي أعماق هذا التجريف والتجديف الخيالي للذات ضد ذاتها،وللواقع ضد مركز تسلطة، وضد مركزه الجمالى الرسمى، يستصفي الشعر اللحظات الجوهريه الأساسية في التقاليد الشعرية الموروثة سواء في الماضي والحاضر والمستقبل، خالقا مراكز جمالية تعددية.

ومن هنا كانت هذه الشعرية التشعبية تمثل مفترقا جماليا هائلا فى بنية الشعر العربى المعاصر، فهى تمارس تخييلية الهدم والبناء والتشكيل بين الأشكال الفنية المتعددة وبين الخطابات الشعرية القديمة والمعاصرة، بغية الوصول بالنص إلى عوالم فريدة ومدهشة من التركيب الخيالى المبتكر القائم على فكرة الخيال المنظومى التآذرى، أو الخيال البينى التشعبى، القائم على النهج المنظومى" *System Approach*" حيث لا يكتفى هذا الخيال على العلائق الجمالية

والمعرفية بين العناصر التصويرية فى النص وهو الشائع فى بنية النص الشعرى التفعيلى لدى معظم الشعراء فى الوطن العربى، بل تتجاوز الشعرية التشعبية التصور التفعيلى للخيال ناقلة حده الجمالى والمعرفى الجديد من التركيز على العناصر المكونة فى داخل المنظومة الجمالية الواحدة، إلى فكرة التداخلات المنظومية المتآذرة التى تربط بين أنظمة جمالية ومعرفية ومتباينة، عبر حدود جمالية نوعية متعددة، وهذا التجادل التركيبى البينى للأنظمة المعرفية والجمالية المتباينة، ينقل حدود الخيال الشعرى من فكرة العناصر المتفاعلة كما هو شائع فى الخطاب النقدى المعاصر فى قيم التجاور والتناقض والفوضى، إلى فكرة العوالم والأنظمة البينية المتداخلة، كما تنقل حدود التصوير الشعرى من فكرة التسلسل التعاقبى الموضوعى فى بنية النظام النصى الواحد أو حتى المتناص والمتجاور، إلى فكرة التزامن الجمالى التشعبى بين أنظمة نصية معقدة ومتباينة، بما ينتفى معه السببية المنطقية البنائية من بنية النص ودورانها حول مفهوم الوحدة العضوية، أو حتى العضوية الدرامية السيمفونية، وحلت محلها فى الشعرية التشعبية البينية: السببية البنائية الدورية التى ترى السبب والنتيجة

متداخلين متجادلين فى وقت واحد وفى مكان واحد بما ينفى ثنائيتهما، وينفى فكرة التسلسل المنطقى بينهما، ويسمح بخلق مراكز جمالية تعددية، وينفى أيضا فكرة المركز الجمالى الواحد.

ومن هنا فقد نقلت هذه الشعرية التشعبية التداخلية بنية الخيال الشعرى نفسه من الكتلية إلى اللاكتلية، ومن التعاقبية إلى التزامنية المنظومية، ومن التفاعل التجاورى التراكمى غير الخلاق كما تبناه نقاد الحداثة فى قيم التجاور والتناقض والفوضى، إلى التداخل المنظومى الكيفى، مفيدة من فكرة اللا تمركز والشبكة التفاضلية لدى جاك دريدا، ومن فكرة تعددية الأصوات واللغات لدى ميخائيل باختين، ومن فكرة النص الكتابى ونص الغبطة لا القرائى أو نص اللذة لدى رولان بارت، والنص المفتوح لا المغلق لدى إمبرتو إيكو، ومن فكرة البرامج البحثية التعددية لدى إمرى لاكاتوش،وبرامج البحث الميتافيزيقية لدى فيلسوف العلم كارل بوبر، كما تفيد من التقنيات التشكيلية والبنائية المتعددة فى الخطاب الشعرى المعاصر بعد نقلها عن حدها الجمالى النصى السائد فى الجماليات الشعرية العربية المعاصرة فى صور مفككة مشرذمة مفتقدة أسسها الفلسفية والمعرفية التى

تحفظ عليها اتساقها التركيبى، ولمّ شملها الرمزى الجمالى للصعود بها إلى حدود "جمالية منظومية تداخلية" مفيدة من قدرة "الخيال التشعبي التداخلي" على استقطاب الكثير من التقنيات الأسلوبية المتعددة والمتناثرة فى الخطاب الشعرى المعاصر بعد لم شملها الرمزى التجاورى والفوضوى،فى تجسيد هذا الوعي الشعري التعددى المركب وخلق هذا " الخيال البينى المنظومى" فى بنية النص، والذي انتقل بدوره إلى تعقيد جمالى وتركيبى مواز على مستوى تعدد البني الجمالية لنصوص، فقد ترامت الآفاق الأسلوبية والمعرفية للشعرية التداخلية إلى آفاق من التشابه والتضاد، التعدد والتداخل، المعنى واللامعنى، الصوت والصمت، معيدة تركيب

وتنظيم ما جد على النص الشعري المعاصر من تقنيات أسلوبية متعددة كاللبس والغموض، وأسلوب التناقض الظاهري، والانزياح، والتناص، المساحات البيضاء، إلغاء أدوات الربط وخلق شعرية الحالة، التركيب التصويري، والصور المتراسلة، سواء على المستوى التزامني الداخلي لشعر الشاعر، أو على المستوى التعاقبي الخارجي مع شعر غيره خلق مفهوم الفجوة، تغير أفق التوقع والانتظار،

التكثيف والتبئير، تداعيات الحلم تثبيت الدال وتعويم الدلالة، بل إرجائها بشكل جزئى أو مطلق، الترميز والأسطرة أسلوبية الموقف، وأسلوبية المقام، تداخل المعقول واللامعقول، النص الكلي. و كان على الناقد الجاد أن يتخلى عن الكثير من قناعاته الثقافية والجمالية والمعرفية المسبقة حتى يستطيع الاقتراب المنهجى النقى "أن يكون الناقد على بياض كما يقول يحى الرخاوى" للاقتراب الخلاق من النص، ومن هنا وجب على منهجنا النقدي المعاصر أن يتسلح بفكرة الفريق المتشعب في العمل النقدي، فإذا كان النص التشعبى بطبيعته عابرا للجماليات المعاصرة فيجب على المصطلح النقدى الذى يعالجه أن يكون هو الآخر عابرا للنظريات والأجيال والتقاليد الجماليه والمعرفيه السائده، لينقل النص النقدى حد الشعرية من حد المعيار البلاغى الكامن فى التقاليد الجماليه الموروثة والسائدة إلى بلاغة تجريب معيار جديد فى بنية الشعر ذاته، متجاوزا فكرة النص الواحد فى المناهج النقدية المعاصرة، ومن خلال القدرة على وعى العقل الجمالى النقدى بجدل التركيب والصهر والتماهى بين المنهجيات النقدية المتعددة فى الثقافات العربية والغربية المعاصرة حتى يركب منها "

فضاءات شعرية بينية" قادرة على تجاوز الواحدية والتجزيئية والاعتباطية والتبريرية والمركزية فى كل شيء، ومساءلة الأنساق المغلقة فى بنية الثقافة العربية نفسها، ويحل الأنموذج الجمالى التشعبي التداخلى المتزامن بوصفه نظاما للعلامات

والأنظمة الجمالية المتعددة والمتباينة والمتداخلة، محل الأنموذج الجمالى التسلسلي التعاقبي السببى في الجماليات المعاصر.

وهذا يفتح بدوره آفاقا جديدة لمفاهيم الأدبية، واللغة والتلقي، وأساليب السرد والتناص، وتشكيلات الشعر، أي تغيير نظرتنا الجماليه والنقدية للظاهرة الأدبية بشكل عام، إن ما أطلقنا عليه منذ بداية بحثنا " الخيال الشعري التشعبي وتفكيك الحد الجمالى " قد نقل معه النسق البلاغى والجمالى المعاصر من معيار التجريب إلى تجريب المعيار بعد أن أحدثت هذه الجماليات الشعرية التشعبيه نقلات نوعية حقا في الخطاب الشعري المعاصر سواء على مستوى الإيقاع أو الخيال أو تقنيات البناء والتشكيل مفيدة من الأنساق الجمالية المعقدة التي مر بها الفن في الكثير من أنحاء العالم من جهة، ومن فكرة انهيار الحدود العلمية الصارمة للعلوم التجريبية والتطبيقية وبدء الدخول فى نسق

العلم الشبكى في بنية العلوم البينية التداخلية من جهة أخرى، وما طرحته هذه العلوم من تصورات ومفاهيم جديدة إزاء الطبيعة والعالم والذات والواقع والثقافة من جهة أخرى.

لقد أفاد الشعر التشعبى التداخلى من الشروط المعرفية والجمالية لزمانه من جهات ثلاثة أولها إفادته من فن الوسائط المتعددة فى البرمجيات الحديثة وهى التى أدت إلى الفن السيبرى *cyber art* والفن المفهومى *conceptual art* ومن جهة ثانية أفاد من مصطلح التدفق المعلوماتى المعروف فى علم الهندسة البرمجية ومن جهة ثالثة أفاد من فكرة انهيار الحد البينى فى فلسفة العلوم التجريبية المعاصرة بل والعلوم الإنسانية أيضا، لاغيا الثنائيات الفكرية والوجدانية المتعددة بين المادى واللامادى، الواقعى والخيالى، الجماعى والفردى، الحيوى والفيزيائى الذاتى والموضوعى، الوعى واللاوعى، الشكل والمضمون، المحسوس والمجرد، البشرى والآلى، إلى غيرها من الثنائيات التى شكلت الوعى العربى النقدى والشعرى والحضارى.

ولعل إفادة الشعر من هذه التصورات الفلسفية والعلمية المعاصرة قد مكنته من إدماجها فى عالمه الخيالى التعددى بما مكنه من نقل الحد الجمالى لكثير من تصورات الشعرية التفعيلية إلى تصورات تخييلية تشعبية جديدة، فمثلا نرى الحد الجمالى للالتفات فى الشعرية التشعبية ينتقل من

مركزية الحد الجزئي في الجمله الشعرية، أو بين العناصر الشعرية الأفقية، إلى تشعبية الكتلة النصية متعددة الأشكال الشعرية، وما تترامي إليه من خلق جدليات شعرية نسقية تشعبيه تقع مفاصل الشعرية فيها- وهذا هو الأهم والجديد حقا- عبر المناطق الغامضة والفجوات الصامتة الواقعة فى المنطقة البينية الرمادية بين الحدود الجمالية المتنوعة للأنواع الأدبية المتداخلة فى النص الشعرى التداخلى، وهذا يستدعى بدوره تغييرا جذريا نوعيا في بنية الشكل الشعرى نفسه، ويستتبع بالضرورة تغييرا جذريا فى طرق السبر النقدى لهذه الشعرية الجديدة التى لاتقع أشكالها الجمالية فى المتصل الجمالى المتماسك للنوع الأدبى الواحد وإنما تقع على الحدود البينية الصامتة والغائبة للأنواع الأدبية المتداخلة، حيث تكمن بلاغة نوعية جديدة للسبك التعددى، والحبك

التدرجى التركيبى التنبؤى، والتماسك النصى الجدلى المفتوح وتوسيع حركة ومجال الخيال الشعرى لانتقاله من علاقات العناصر المتجادلة إلى علاقات الشبكات الجمالية المتداخلة المتعالية فى آن.

ولا نستطيع بحال من الأحول أن نعلل علة وجود هذا الشكل الشعرى الشعرية التشعبية التداخلية، بالعلل التشكيلية الجزئية البرجماتية التى أشار إليها معظم نقادنا فى الواقع

الشعرى الحداثى المعاصر، مثل كمال أبى ديب وصلاح فضل وجابر عصفور و محمد عبد المطلب وأمجد ريان وغيرهم فلن نستطيع تعليل التشكيل الجمالى الحداثى مفصولا عن جذوره المعرفية والفلسفية والجمالية والتاريخية، التى أدت إليه سواء فى الغرب والشرق معا

كما لن نستطيع أن نفسر هذه الشعرية بما أطلق عليه رمضان بسطويسى بالنص الفائق، الذى يحمل مزيجا معقدا من الحقائق، لكننا نقول فليحمل العمل الفنى من الحقائق التى ذكرها الدكتور بسطويسى ما يحمل، ولينقل من الروح العلمية للعصر ما ينقل، فالمعرفة والحقيقة ككل شىء آخر مما يعبر عنه الفن، ومما يكشف عنه العلم أيضا، ولكن تبقى هناك الصفة التشكيلية الأصيلة التى

تجعل من الفن فنا، وتجعل من الشكل الجمالى فى ذاته دالا وجوديا ومعرفيا وجماليا، فمن المعروف أن الصورة الشعرية أو الشكل الأدبى هما تجريد جمالى كيفى بارع لروح عصره وكنهه، وكأن روح العصر قد أطبقت علي الشعراء بكليتها وكلكلها الحسى الثقيل فاستخلصوا روحه الشكلية وهويته الروحية فى اقتصاد تشكيلى بارع، والصورة الشعرية كما يقول سيسيل داى لويس "منهج للكشف عن النمط الذى يحتوى المظاهر الحياتية المتنافرة"
.

ومع اعتراضنا السابق على نقاد الحداثة على وصف مصطلح الشعرية من خارج بنيتها اللغوية الداخلية أى من خلال التسميات التاريخية غير الفنية حيث نجدهم يصفون الشعرية بمصطلحات تاريخية سياقية مثل: الشعر الستينى السبعيني والثمانينى والتسعينى على غرار التقسيمات البلاغية القديمة للشعر تبعا لفكرة العصور كما هو معهود في الموروث النقدي والبلاغي ـ وكأن حضارتنا الشعرية القديمة حضارة أعلام لا معالم، ونحن لا نتصور أن الشعرية التشعبية شعرية سبعينية على غرار الربط بين الشعر والعصر، فى المحاكاة المادية بين الواقع التاريخى

والواقع الفنى، كما لا نستطيع أن نعلل الشعرية التشعبية التداخلية أيضا بالعلل النقدية الإنشائية أوالانتقائية البرجماتية الغائمة لأنها علل تفسر الكل بالجزء، وتفسر بنية العناصر ببنية المنظومات، وتربط بين التشعب الشعرى التداخلى والتسلسل الجمالى التعاقبى

وتفصل بين البنية المعرفية المنظومية لثقافة العصر وفلسفته وبنية النص الشعرى الجديد، وكأن الجمالى نقيض المعرفى، والشكلى نقيض الدلالى، وإذا توقفنا قليلا أمام المقترح النقدى الذى قدمه الدكتور رمضان بسطويسى فى مجلة

الشعر بخصوص رصده للمشهد الشعرى والنقدى المعاصر فنراه ينحى على النقاد باللائمة لعدم تعاطفهم الجمالى من الأشكال الجديدة فى الشعر وغيره من الفنون المعاصرة، ويرجع ذلك إلى تعامل النقاد مع هذه الأشكال الجديدة بمناهج نقدية تبسيطية قديمة، ثم نرى الدكتور بسطويسى يقترح علينا تسمية نقدية جديدة نستطيع من خلالها حل مشكلة النص الشعرى الجديد، حتى يتسنى للنقاد التعامل النقدى الصحى معه، وهو ما أسماه بالنص الشعرى الفائق" فى مقابل ما أسماه بالنص الشعرى

التقليدى، ويحدد بسطويسى النص الشعرى الفائق بقوله:"ما المقصود بالنص الفائق؟ النص الفائق هو النص المتعدد المستويات بتعدد لغاته، والمقصود بالتعدد هنا تعدد مرجعياته وهو يخلق حالة من التقاطع الحاد لجماليات التلقي مع سكونية الجماليات التقليدية، ويعطى دورا كبيرا للمعلومات والاتصال فى خلق مناخ الذات الاجتماعية محليا وعالميا، ويؤدى هذا إلى زعزعة المرجعيات القديمة القائمة والنص الفائق هو ثمرة المغامرة التكنولوجية التى تهز مرجعية الخيال الأدبى وتحمل تحريضا لانبثاق مرجعيات مغامرة وهذا كله يؤدى إلى الوعى المتزايد بدور المتلقى المفترض و النموذجى، ومرجعية أفق الانتظار.

لكن النص النقدى السابق يقدم تعريفا وصفيا خارجيا لما أسماه بالنص الفائق إنه تعريف تجريدى عام يصف الشيء من خارجه، ولا يحدده من داخله، ويقع فيما يسميه المناطقة " الدور المنطقى" فى التعريف

كما يبين ذلك الجرجانى فى تعريفاته، والدور المنطقى *Vicious Circle*، فالناقد يحدد النص الفائق بمعلومات وصفيه خارجية نستطيع أن نحدد بها مفاهيم وتصورات اجتماعية ونفسية ونقدية كثيرة فى الثقافة العربية والعالمية المعاصرة، ولكنه لايقدم لنا تعريفا اصطلاحيا دقيقا يكون قادرا على الإحاطة الخارجية بتوصيف جماليات الشكل النصى وداخلية قادرة على الإمساك بالمحتويات المعرفية والجمالية للشكل النصى، أى أن الناقد وبتعبير المادية الجدلية وقع فى أيديولوجيا المضامين ولم يقع على أيديولوجيا الشكل الشعرى، ومن المعروف أن أشكال الفن والقدرة على تحديدها والسيطرة المصطلحية عليها ـ وذلك على اختلاف المدارس الفنية حتى لا يتهمنا أحد بأننا ننتمى للمدرسة الشكلانية أو الشكلية- هو الفيصل الجمالى فى تحديد الفلسفة الجمالية للنوع الأدبى، فالشكل فى النص يجب أن يرقى إلى :مستوى الشكل الدال *Significant*، والدلالة هنا مفهوم قصدى *Intentional* بامتياز فالشكل لابد أن يدل على شيء ويشير

إلى شيء ويقول شيئا، على أن يقول ويشير ويدل بالشكل وفى الشكل.

وهنا يجب أن نعى أن مسألة الشكل الشعرى مسألة وجودية فى المقام الأول وليست مجرد مسألة تشكيلية وكفى، كما تصورها سائر النقاد المعاصرين بخصوص رصدهم للشعرية الجديدة، فالخلق نفسه شكل والوجود هو بزوغ الشكل من العماء *Chaos* وخروج النظام من الفوضى، والرمز شكل كما بين كاسيرر، وكل شيء ليس له شكل هو لون من ألوان التخثر والتناثر والذهان، فالصحة العقلية نفسها لون من ألوان الشكل، بل هناك ألوان متعددة من الصحة العقلية توازيها أشكالها الخاصة بها، والحياة الصالحة الحقة هى الحياة التى اتخذت معنى واعتصمت من الفوضى والعبث بشكل محدد، بل لا نبعد كثيرا إذا قلنا إن العلم شكل، والقانون العلمى فى تصوراته العميقة هو لون من ألوان الشكل الصارم المحدد.

فلا نستطيع أن نفسر الشكل الجمالى فى الشعرية التشعبية الجديدة بفكرة الجيل الشعرى مثلا كما رأينا لدى نقاد الحداثة حتى لو صفيت الفكرة من بعدها التاريخى وخلصت للصفات الفنية الجمالية، لأن الشعر العربى الحديث هو ابن للجماليات والمعرفيات الغربية، بنى بنوته للجماليات العربية ايضا فهل

استطاع نقاد الحداثة تصفية الجدل التاريخى والمعرفى بين العقل الغربى والعربى بصورة علمية نقدية تفسيرية حتى يخلصلوا لأنفسهم بتاريخهم الجمالى الأصيل؟ ولا نستطيع أيضا أن نفسر الشعريات التشعبية التداخلية بفكرة التجريب الشعرى كما اقترح كمال أبى ديب وأدونيس ومحمد عبد المطلب و أمجد ريان أيضا، فكل ماذكره هؤلاء النقاد من صفات تشكيلية تجريبية، نستطيع أن نراها لدى كل شعر أصيل تفيض به الحداثات الشعرية المعاصرة، فضلا عن أن الكثير من هذه الصفات الجمالية التشكيلية التجريبية سواء على مستوى الصورة أو المفردة أو الإيقاع هو مما يقع للشعر فى جانبه التشكيلى الجمالى لدى الكثير من الشعراء الجدد، وليس مما يقع للشعر فى جانبه البنائى المبتكر لدى شعراء أصلاء بخاصة، وهنا المحك وعليه المعول فى جديد الشعر وأصالته وفرادته معا، وإلاَّ فما هو الفارق الفنى والمعرفى الأصيل بين المفاهيم المعرفية والجمالية والإجرائية فى المناهج النقدية الحداثية وشعرية الحداثة نفسها وما تطرحه من جسارة تخييلية تركيبية بنائية قادرة على تكييف المصطلح النقدى أكثر من تكييف هذا المصطلح له؟ ويجب ألا يفهم من كلامى بأننى أفصل بين التشكيل والبناء فى تركيب النص الشعرى، فنحن نتحدث الآن على

مستوى عملى إجرائى فقط فالشكل الشعرى ليس وعاء هيكليا مجردا من معناه التعبيرى والبنيانى والرؤيوى فالشكل بهذه الصورة يفرغ ويمتلىء بصورة حرفية استنساخية، بما يقضى على فكرة التشكيل الأصيل الدال

كما وضحنا آنفا فى الأثر الفنى، بل الشكل بنيان حي تعضونى مثله مثل باقى الكائنات الوجودية الحية، وليس هيكلا تجاوريا مجردا كما ارتأى كمال أبى ديب مثلا فيما أسماه "بجماليات التجاور" وتابعة عليها الكثير من نقاد الحداثة بلا تفاوت أو مناقشة، ومن هنا فلم يوفق بعض النقاد السابقين فى توصيف الحتمية الشكلية التشعبية التداخلية التى دفعت بالشعر العربى المعاصر إلى ابتكار هذا النمط من الشعرية التشعبية التداخلية، دون سواها؛ أى ابتكار هذا النظام الشكلى التعددى التداخلى فى بنية النص بصورة حتمية أشبه بالصورة التى يبنى بها النحل خلاياه! كما لم يهتدوا أيضا إلى طرح هذا السؤال وهو: كيف تم للشعر والشاعر معا هذا البناء التخييلى المنظومى على مستوى أنظمة البنية النصية الداخلية وفق هذا التخيل التشعبى البينى التداخلى؟ أو سؤالهم مثلا عن علة تفسيرية نصية لهذا التركيب الجمالى التعددى التداخلى بما يحفظ له توازنه ووحدته واستمراره بصورة تعضونية حية نامية دون شروخ

أو انفصال أو تبعثر فى تركيبية البنية أو تشعبية وتداخلية الرؤية على طوال النص! هذه العلة الجمالية هى التى حتمت بالضرورة خلق النص على هذه الشاكلة البنائية، ونقلت جماليات النص من تسلسلية التعاقب، إلى تزامنية التداخل الجمالي المعقد، ومن لغة العناصر إلى لغة الخطاب، ومن بناء التوازى أو التجاور أو التناقض وكلها صور تشكيلية لمراحل جمالية قبل حداثية أو قل هى صفات تشكيلية أساسية فى كل شعر أصيل بصرف النظر عن حدوده الزمانية والجمالية نقلت ذلك إلى الجماليات الشبكية البينية التداخلية.

وإذ يعيد الشعر اكتشاف ذاته والعالم من حوله يمارس جدل النفي والإثبات، الإعدام والخلق، الهدم والبناء، وفق سياقات شتى متداخلة متجادلة تتخذ من الخيال المنظومى البينى التعددي قوة جسور لتأسيس الأبعاد الأبستمولوجية والأنطولوجية الغائبة في بنية الوعي الجمالى العربي سواء القديم والمعاصر معا، فالخيال قوة معرفيه هائلة لا تعرف الفارق بين الحقيقي وغير الحقيقي، أو ما أطلق عليه سلطة المعنى إلى جانب تهميش قوة اللامعنى التخييلية الجسورة، فالخيال قوة إدراكية واقعية ميتافيزقية

لا ترى الواقع والذات والوعي وأنماط الثقافة وفقا لاتساقها مع الواقع الموضوعي، فهذا الواقع نفسه ليس موجودا من الأصل بل

صنع صنعا سياسيا خاصا، وأطر حسب دلالات أنساق الرموز التي تكسب عليه وهما من الموضوعية والشرعية العامة، إن الشعرية التشعبية الجديدة تؤسس للوظيفة الجمالية والمعرفية التعددية المتمثلة فى قوة اللاواقع بنفس صلابة الواقع، وجسارة تأسيس اللانظام للعالم بنفس قوة تأسيس النظام الشائع بل الجزء الأكبر من الحقيقة يكمن فيما هو غائب ‘‘فالخيال هو الملكة الوحيدة التي ما تزال تحتفظ ببراءتها وتتمسك بحريتها واستقلالها أمام مبدأ الواقع الذي هو في نفس الوقت مبدأ القمع.

تجليات شعرية النشيدة شعرية مقام الحرف :

إن لحظة المساءلة الخلاقة تبدأ من خلال القدرة على تفكيك العقل الرمزى العام المحيط بنا من كل حدب وصوب، فبنية اللغة تساوي بنية الوجود كما نتصوره ونتعقله في جميع تجلياته وتصوراته وممكناته المادية المتاحة ، فحدود الوعي هي حدود لغوية وتصورنا عن الواقع وكافة الأنساق والعلائق الرمزية المهيمنة عليه ـ

هي علاقات لغوية في المقام الأول والأخير ، وإن أية محاولة إنسانية تريد أن تعي حدود وجودها في الحاضرأو الماضي لا بد أن تبدأ من الوجود اللغوي نفسه يقول سامي أدهم: (..ذواتنا في عملياتها

المعرفية والنفسية والفكرية كافة محاصرة رمزيا حيث " ((إن كل ما يحس ويسمع ويطرب له، ويلذ به، كل لوحة وتمثال ووقفة وموقف وحالة نفسية وفعل فكر هو حالة رمزوية فالألم والكره والحسد والتذكر والخيال والعاطفة هي رموز معاش وتفريغ الذات من اللغة الرمزية صعب حتى لو خفف الذات إلي القمع والتعذيب الشديد وجعلناها تنسي وتفقد ما تعلمته (غسل الدماغ) من رموز لغوية))(١٣).

ومن هنا كان إشتباك القرين الموازي الجمالي لبنية المساءله والاكتشاف والتجاوز – مع التصور الصوفي للوجود من خلال بنية اللغة نفسها، وإكتشاف بعدها الباطني المستور القادر باستمرار على تجاوز البعد القشري الظاهر لها فليست الحقيقه ما نراه ، بل ما يجب أن نراه أو ماغفلنا عن رؤيته،أو ماخشينا من رؤيته، وليست الأنساق الثقافية التي كونت حدود وعينا بذاتنا

والعالم من حولنا هى حدود الحقيقة العملية المادية العينية، بل هي احتمال وجودي ضمن احتمالات معرفية ومنطقية عديدة يقول الشاعر :((" فكلية الحرف حجاب ، وفرعية الحرف حجاب ، اخرج من بين الحروف تنج من السحر ، فالحرف فج إبليس)

اللغة هنا هي الوجود والموت معا،هى الممكن والمستحيل،هى الإظهار والإضمار معا وفى وقت واحد، وتصبح معاناة خبرة اللغة هي القدره على التحرر من أسر العلاقات والأنساق الثقافية السابقه ، إن الديوان يطرح مفهوما شذريا تشعبيا لمفهوم للغه من خلال الجدل التشعبى مع التراث اللغوي الصوفي، يتمثل من كون اللغة السائدة حجاب للكائنات، وليس أداة تكشف وتجلى فقط، فالشاعر يعيد اكتشاف سياقات جديدة للغة تتجاوز التصورات الفلسفيه والوجدانيه للتراث الصوفي لدى القدماء والمحدثين معا ، يتضح هذا في ربط الشاعر بين التصور اللغوي الصوفي للوجود ، وعلاقة هذا التصور بين القديم والمعاصر بالرؤيا الشعرية ذاتها بوصفها اقتراحا خلاقا لما لم يتأسس بعد،أو لما استبعد دوما من العقل والروح العربى، ألم أقل من قبل بأن شعرية

الديوان تنصب على كشف السياقات الغائبه والنقلات المنسية في العقل العربى الجمالى المعاصر ، يقول القرين الموازي الجمالي للشعر متقمصا صوت النفري "((لا تصح المحادثه بين ناطق وصامت ، العلم المستقر هو الجهل المستقر ، الجهل حد في العلم لأن المعرفه التي ما فيها جهل هي المعرفه التي ما فيها معرفه ، فاحمل علمك في تعلمك فإذا علمته فألق ما معك أعدى عدو لك إنما يحاول إخراجك من الجهل لا من

العلم ، لأن العالم يرى علمه ولا يرى المعرفه ، فإن لم ترني وراء الضدين رؤيه واحده لم تعرفني ، فأول المشاهده نفي الخاطر ، وآخرها نفي المعرفه ، ومن لا يقف لم يقف، ومن لا يقف لم يقف رأي المعلوم ولم ير العلم . فاشهدني فى الحرف تشهد الصنعة، واشهدني في العلم تشهد الحكمه ، واشهدني فى الاسم تشهد الوحدانيه ، ثم اكتب))(١٤).

إن الشعر هنا لا يطرح وعيًا مركزيًا محددًا للغة أو للعلم أو للوجود بل يقترح طريقا إليهما، وينشط لخق أفق للتوجه النسبى المحتمل للواقع والحقيقة والجمال فاللغة بما هي وعي بالوجودات وأحداثه وأشيائه ، ليست كينونه نمتلكها مره واحده وللأبد بل هي إمكان مفتوح،وطاقة اكتمال لايكتمل، واحتمال نشط،وصيروة بسبيلها دوما للتخلق ونقض هذا التخلق معا، إنها حريه منقذفة للأمام بالضرورة وهى جدل خلاق لا ينتهي بين العلم بوصفه حدا للأشياء ، والجهل بوصفه حلما باقتراح حدود أخرى ، إن الشاعر والشعر يطرحان الجهل بوصفه علما، بما أن العلم المستقر جهل مستقر،على غير السائد في وعينا المعرفي والجمالي

القديم والمعاصر معا إن المعرفة الخالية من الجهل معرفه خاليه من المعرفه،فالجهل ليس مضادا للعلم،بل العلم هو المضاد للجهل على اعتبار ان العلم حجاب للحقيقة بقدر ما هو إظهار لها، فالمعرفه الحقه نفي مستمر لحدودها، ووعد باقتراح حدود أخرى.

إن تقنيات أنطولوجيا الترحال فى هذا الشعر تتم باستمرار على الحدود البرزخية البينية بين المعلوم الزائف والمجهول الحق، ووفق سياقات معرفية وتخييلية شتى، فالعالم يرى العلم ولا يرى المعرفه،والعلم يرى العالم ولايرى المعرفة التى تتم خارج حدود العام والسائد، وكلاهما ـ العلم والمعرفة ـ لا يتحدد في أي من الطرفين، بل فى المنطقة البرزخية الغامضة للجدل الخلاق بينهما، إن جوهر العلم يكمن في قوة توتر العلاقه بين الأشياء وليس في عيانية الأشياء ذاتها، فالمعرفه بلاء وحجاب ، والجهل منجاة من هذا البلاء بوصفه قدرة على الهروب التخييلى الواعى من فكرة الحد والحجاب ، وإذا كانت الصوفيه لدى أعلامها ابن عربي والحلاج والنفري والسهرودري والشهرزورى وابن سبعين وغيرهم ، كانت ترى اللغة رؤية مزدوجه فهي ظاهر وباطن، إشارة وعباره ،تلميح وتصريح فإن اللغة بهذا

التصور كانت تمثل عندهم تجربه وجوديه وعرفانيه وبرهانية معا وفي ذات الوقت.

وهو تصور يلتقي وجوهر الشعرية الأصيلة في كل زمان، حيث تتجاوز الشعرية البنيه اللغويه المعياريه الوجوديه إلى الخلق اللغوي العرفاني الخاص ، إنها إنتهاك منظم للقوانين المتحكمة ، والأطر الوجوديه الثابته ، ويتم هذا النفي الخلاق المستمر بين الحدود المتعارف عليها ، ومحاولة خلق حدود أخرى للتعارف . وكما يعرج الصوفي في معراجه في رحله روحيه يتخلص فيها تدريجيا من علائقة القشرية بعالم الظواهر ، نافذا إلى بواطنها الروحيه الغائبه ، تعرج الشعرية الخلاقه في مراقي الوعي والخيال معا ، مستبدله سذاجة الهدم المحطم للعلاقات إلى حرية (النفي المنظم) لها ، في مغامره خياليه روحية عقليه مزلزله كل تصورات الوعي السابق إلى مشارف تصورات أخرى للوعي والذات والواقع والثقافة ، وبنية الحضارة كلها ومن هنا كانت شعرية الغياب فى الديوان تمثل سياقا وجوديا أساسيا في موازاة السياق الوجودي المادي للواقع الماثل ، وبهذه الصوره يتضح الجهل بالوجود في هذا الديوان بما هو تصور غائب – بوصفه إحدى المرتكزات الكبرى للوجود وإذا كانت اللغة تساوي الوجود ، أو الوجود نفسه بكافة

أنساقه وعلاقاته ورموزه هو وجود لغوي في المقام الأول ، فإن تعديلها وتحويرها ونفيها المستمر هو وجه من وجوه حياتها ، فاللغة تستمر بقدر ما تكشف وتميت بقدر ما تحي ، وتمحو بقدر ما تثبت ، دائما يسري في أنسجتها شريان الجهل بموازاة شريان العلم ، كلا الوريدين يضخ دماء حياتها ، وإذا كانت جميع النقلات العلمية والأدبيه والفلسفيه والسياسيه في العالم كله مرهونه بالنقلات النوعيه لمفهوم العلامه اللغويه في الوعي اللغوي القديم والمعاصر معا ، فإن العلم المعاصر في كافة صوره التجريبيه والإنسانيه يتخذ من قنوات الجهل بالشئ ملمحا رئيسيا من ملامح الوعي به ، لقد سقطت مفاهيم وتصورات وأسس كنا نراها معقوله أو حتى مقبوله منذ فتره قريبه

لقد كشف فيرا أبند فى كتابه ضد المنهج، وتوماس كون في كتابه عن (بنية الثورات العلمية)" عن زيف تصوراتنا فيما نراه من الموضوعيه المحايده أو الذاتيه الانفعاليه ، حيث لم يعد هناك موضوعيه خالصه ولا ذاتيه خالصه بل موضوعيه ذاتيه أو ذاتيه موضوعيه،أوقل تهدمت الحدود العلمية والمنطقية

والفلسفية التراتبية فى بنية العلوم والآداب معا، وكشف فيلسوف العلم المعاصر " فيرا أبندا " في مباحثه الهامه عن " زيف القضايا التحليليه والتركيبيه

ومبدأ المقايسه ، كشف عن التاريخ النفسي والاجتماعي الكامن فى بنية العلم نفسه فالعلم دائما ابن الواقع النفسي والتجريبي معا ، ابن المعمل والعواطف ، وصار فعل العلم كما يقول الدكتور يحي الرخاوي: ((ليس مجرد النظر العقلي ، بل صار حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساس بفعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظه إلى الفرض إلى التحقق إلى المراجعه إلى التكذيب . إلى فرض التوسيع ، إلى إعادة صياغة الفرض (الفروض) وهكذا باستمرار ، وكثيرا ما يسمى فعل العلم بإسم " التفكير العلمي " وقد قصدت من استعمال كلمة " فعل " هنا قصدا ، حتى أنفي أنها عمليه تنظيريه معقلنه فقط) (١٥).

وهذا التصور لحدود العلم في نظرية المعرفه المعاصرة يتسق ومعظم التصورات الغريبه المعاصرة لنظرية العلم ذاتها ، والأسس التي تستند إليها فقد صار العلم في أعمق معاقله التجريبيه يسلم بمبادئ " اللايقين – اللاتحدد – التضاد – التشوش – اللادقه – الفئات القائمه " وصار

العلم يعترف ضمن حدوده التجريبيه الماديه الخالصه بمبادئ الإبهام والإلتباس إزاء التنوع العلائقي الهائل في بنية الماده نفسها ، يقول أينشتين فى جماليات العلم ((إن كل صرح

الحقيقة العلمية بالإمكان تشييده من حجر وجص علمائها الخاصين والموزعين بترتيب منطقى

ولكن لتحقيق مثل هذا البناء وفهمه من الضرورى وجود قابليات إبداعية فنية، لأنه لايمكن بناء بيت من الصخر والجص فحسب، أنا أعتبر وبصورة خاصة الاستعمال المشترك لمختلف السبل للوصول إلى الحقيقة مسألة مهمة، وبهذا أفهم بأن معنوياتنا وأذواقنا وإحساساتنا تساعدنا على التفكير للوصول إلى مراحلها العليا، وعند هذا بالذات يظهر العلم لطبائعنا، وتظهر تلك النزعة الداخلية للوصول إلى الحقيقة))(١٦).

وهنا يطرح أينشتين وغيره من الفيزيائيين الكبار فى القرن العشرين مسألة وحدة الكون، ووحدة تشابكات الحقيقة بين العلم والفن، حتى وإن بدا للعيان العلمى المعاصر بأن هذا شىء صعب للغاية، غير أن حدس أينشتين كان يقر بهذا دائما، ويرى أن الحدس يمثل الفرضيات الأكثر عمقا فى العلم والفن معا، يقول ((إن

أروع وأعمق انفعال للإنسان هو الإحساس بالسرية، فهى رابضة فى الدين وفى كل الفرضيات الأكثر عمقا فى الفن والعلم، وإن كل من لم يجرب هذا الشعور يبدو لى إذا لم يكن ميتا، فهو اعمى بأية حال، إن قابلية فهم غير المدرك لعقولنا والمختفى تحت

الانفعال المباشر الى يعود له الجمال والكمال يصل إلينا على هيأة صدى فحسب، وبهذا المعنى فانا متدين.إن الإحاطة الفكرية فى إطار إمكاناتنا الممكنة لهذا العالم الذى يقع خارج ذاتنا هى نصف واعية كهدف اعلى، إن كل اولئك الذين فكروا سواء أكانوا معاصرى أم سبقونى بوجهات نظرهم، كانوا أصدقائى الثابتين))(١٧).

لم ينفصل الانبهار العلمى لدى أينشتين وغيره من الفيزيائيين العظام عن فكرة المجهول المصبوغ بالفكرة الجمالية، بل تركز فى الشعور بالجلال أمام لا محدودية غير المعروف، مقارنة بالمعروف

فالجمالى هنا فى مجهول العلم يتوازى والجمالى فى مجهول البيان، يسطع الجمال من كوى الغياب المعلقة فى جوانب الكون كله، كما تسطح الحقيقة فى العلم من كوى الصمت الهائل المترسب فى حنايا الكائنات والأشياء والأحياء،إن الجمالى فى أساسه البعيد هو الشعور

بهارمونية العالم المجهول الذى يقف ضد اللاعقلية، ومن هنا يجب ان نكف عن تصور اللامعنى فى الكون مضادا للمعنى، بل على العكس من ذلك: إن المعنى الذى اعتدنا على تصوره هو الذى حذف اللامعنى الذى يجب علينا ان نكدح باتجاهه دوما، إن البلاغة تكمن فى اللامعنى أكثر مما تكمن فى

المعنى،ومن هنا كان الدور الجمالى الهائل للمتلقى فى الشعر الحداثى وما بعد الحداثى، الذى يحتاج إلى متلقٍ قادر على إعادة بناء النص وفق قدراته الثقافية والجمالية والتخييلية، ومن هنا كانت النصوص الحداثية أشبه بالأعمال الموسيقية التى لا تعبر عن معانى محددة جاهزة، ولا تحيل إلى أى شىء متعين فى الواقع، بل تمثل إمكانية انفتاح لانهائى على المجهول المترامى، وومضات الفجوات الغامضة، ولوامح الفراغات الغائبة فى الروح الإنسانى والكونى والثقافى والجمالى معا، سواء فى بنية العلوم الإنسانية وهياكلها التنظيمية، وبنية العلوم التجريبية،وأطرها المعرفية، ولعل هذا ما يشير إليه أينشتين وغيره من الفيزيائيين الكبار الذين تتجاذبهم سرية

الكون وهارمونيته معا، يقول أينشتين((الموسيقى والبحث فى الفيزياء يفترقان بالأصل، لكنهما مترابطان فى هدف واحد، هدف التعبير عن غير المعروف، وإن تفاعلاتهما مختلفة لكنهما يكملان أحدهما الآخر))(١٨).

ولعل هذا يردنا ثانية كما أبان الشاعر علاء عبد الهادي في حوار القرين الصوفي على لسان النفري ، مع الراويه صاحب الوجه الظاهري للغه السائده المهيمنه

لعل هذا يعود بنا إلى محاولة تكشف البناء فى الهدم، هدم التراث اللغوي الصوفي العربي ومحاولة بنائه من جديد وفق رؤيا شعرية تشعبية غير مركزية المعنى ترى إلى هذا التراث بوصفه قدرة على الوعى بالمجهول، وقدرة على جسر الفجوة الوجودية والمعرفية والجمالية الهائلة عن طريق الخيال والروح والحدس الجاسر بين ـ الروحي والمادي معا، مما يتلاقى وأحدث التصورات العلمية في العلوم التجريبيه والإنسانيه المعاصرة ، بعد أن أدخلت الجهل بالشئ حدا من حدود العلم فيها وهذا يؤكد مدى أصالة الوعي الصوفي العربي إذا أحسنا قراءته ، وبذلك يرتفع الوعي الصوفي من مجرد الكدح الجمالى والمعرفى والروحى فى مقامات الأقوال والأحوال إلى دائرة الثورات العلمية المادية المعاصرة،

فيما يعرف بالوعي الكوني الذي لا يتم عن طريق الخبرة الذاتيه فقط ، أو الخبره الدينيه فقط ،أو حتى الخبرة الموضوعية فقط، بل هو مزيج دقيق ورهيف بين هذه النسب والعلاقات جميعا، في استقطاب معرفي جمالى تشعبى معقد يضم الذاتي بالديني بالموضوعي بالمادى الوجودى في قران واحد ، ومن هنا

كان وعي الشاعر علاء عبد الهادي وعيا فائقا بالتراث الشعري والنثري الصوفي إذا قيس بوعي الكتاب والشعراء المجايلين له ، حيث قدم تصورا معرفيا للصوفيه قادرا على

تحريك هذا التراث الصوفي العتيد في موروثنا الثقافي والبلاغي والنقدي – تحريكه صوب الحاضر والمستقبل معا دون خروج عن الشرط الروحي الصوفي فى تراثنا أو الشرط العلمي العقلي فى الحاضر والمستقبل معا ، لقد وعي الشعر والشاعر شروط حضارته ومستقبله قبل أن يع شروط ماضيه ومن هنا كانت قدرته على تجاوز ما ضيه إلى مستقبله

وكما كانت الصوفيه كشفا روحيا وفكريا خلاقا تحولت أيضا لدى علاء عبد الهادي إلى كشف للطاقات الخلاقه في الماضي وتدميرا للثقوب السوداء فيها ودفعا للماضي

الحي إلى حاضره الموصول به،إلى روح المستقبل المستشرفة، إن علاء عبد الهادي يؤسس ذاكره ثقافيه جديده على لسان القرين الذى يقارع الذاكره الثقافية الأيله للسقوط على لسان الراوي، بالذاكرة الغائبة المستدعاة فى الحاضر والمستشرفة فى المستقبل،إن عظمة الشعر هنا تكمن في القدره على

تبرير وتعليل المقدس فى رحاب الدنيوى المتحول أو قل تأسيس صياغة عقلانيه موضوعيه فاعله للمقدس تحفظ للعقل موضوعيته وللمقدس علويته ولا نهائيته ، نرى هذا فى قول الشاعر على لسان الصوفى :

((" ولا تقف في الدلاله ، فكل شئ شجر ، وشجر الحروف أسماء ، فاذهب عن الأسماء تذهب عن المعاني ، فالعباره حرف ، ولا حكم لحرف ، فإذا ذهبت عن المعاني صلحت لمعرفتي ، العباره ستر ، فكيف ما ندبت إليه ، فأوائل الحكومات أن تعرف بلا عباره ، لأنك إذا عرفت من تسمع منه عرفت ما تسمع ، وإن لم تشهد ما لم يقال، تشتت بما يقال ، فإذا جاء التأويل فقد جاءني حجابي الذي لا أنظر إليه ، ومقتي الذي لا أعطف عليه ، فما كل عبد يعرف لغتى فتخاطبه ، ولا كل عبد يفهم ترجمتي فتحادثه))"(١٩).

إن هذه القراءة الضالة للنفري – كما يقول الشاعر – هي قراءة تبلغ أقصى درجات الوعي بالتراث الصوفي،فيما تعيد تأسيس السياقات الجماليه والمعرفيه الغائبه في الوعي العربي القديم والمعاصر معا. إن الشعر يدمر الذاكرة التراثيه التسلطيه التي مارست فعل القهر اللغوي ، والعنف

الرمزي ضد هذا التراث الخلاق ،وذلك بترسيخ مستوى محدد لقراءته، بل تعدي القهر المستوى الرمزي إلى المستوى الجسدي حيث صلب الحلاج ، وقتل السهرودري.

ومارس أهل الظاهر من فقهاء السلطه أبشع ألوان المصادره للوعي اللغوي الصوفي بوصفه وعيا متمردا خارجا على المألوف ، وفي الحقيقه أن الصوفيه لا يتصورون الانفصال التام بين الظاهر والباطن أو بين الإشاره والعباره ، بل كان التعارض وهما من الأوهام الأيديولوجيه عمقته السلطه الجائره لصالحها وصالح أوضاعها الماديه والسياسيه.ولتقمع العمق الثورى الخلاق الكامن فى الروح الصوفى.إن الشعر يكشف لنا في هذا الديوان وجها خلاقا غائبا في الذاكره العربية التسلطيه ،

وهو الوجه الثوري للوعي والتفسير عند الصوفيه فقد كانوا يرون أن اللغة الإنسانيه في بعدها الدلالي المعرفي ليست إلا صدى للغة الإلهيه أو مجلي من مجاليها ، فقد كان لا مفر من نزول الوحى بلغة البشر ، إنه هدايه للناس كافة ، لكن يظل للغه هذا الوجه الباطني الذي يحفظ للقرآن إعجازه ولا نهائيته ، وأكد معظم الصوفية على جوهرية البعد الدلالي الظاهر للغة للنفاذ إلى المستوى الباطن منها ، ومن ثم كان هجوم الفقهاء وأصحاب المذاهب السياسية على الصوفيه هجوما أيديولوجيا لا معرفيا،تسلطيا

لاموضوعيا، لقد خشيت السلطه من البعد الثوري التحرري الكامن في الوعي الصوفي ، فغيبت هذا السياق الثقافي الخلاق لصالح هيمنة الوعي السياسي السائد، لقد كانت الصوفيه في أدق معانيها بابا من أبواب الحرية ، ومن هنا كان وعي الشاعر المعاصر علاء عبد الهادي بها ، فقد وعي النشيده " في بداية نقلاته الشعرية في الديوان هذا الأفق الطليق للصوفيه لغة ووجودا فكانت اولى نقلات الوعي الشعري هي نقلة (مقام الحرف) الموازي (لمقام الحلم)، بعد أن لمح الشعر أن قيمة كل امرئ حديث قلبه ويجب على الوعي الشعري العربي المعاصر تمثل هذا

الوجه الغائب في الذاكره الثقافية العربية المعاصرة وجه لسان الحال ، لا لسان المقال ، فالقول زيف وتسلط أما لسان الحال فهو الذي يفتح المدى

يقول الشاعر :

في البدء كانت

لما تقضي نهاري وانفتح المدى

هي تفاصيل الطرائق التي وطأتها أقدامي

الملوثه بالطمي والأحلام

هي الوقائع تسرد على مخالبي الفضه

ما كسرته الفرائس

ادراي رعونتي

حيثما أجمع الذكرى

علني أسرق من شقوق الأرض

سحابتي الجديده

كم فاح إسرائي بفضائح أشرعتها الممكنات

فقبلت الأمانه وتعاطتني البلاد

فبانقضاء لسان المقال ، يتبدى لسان الحال بداية للخلق ، ففي البدء كان الحال ((" وليس لسان الحال سوى المعاني المتراميه في الحرف والكلمه والعبارة باعتبارها أصوات نشطة لفتح أفق الحقيقة ، وذلك يعني أن لسان الحال هو لسان الخلجات العميقه ، والحدس الخالص للرؤيه المتراكمه في صيرورة الروح المبدع "))(٢٠).

إن الشعر يخلق هنا تفاصيل الطرائق إلى غير المألوف، بعيدًا عن الطرق المألوفه الساكنه ، ويستمطر سحابته الفريده من أعماق أرضه الخاصة به ، لكن الشعر يعاني باستمرار من عوائق الذاكره والسلطه،يقول الشاعر :

مدى يفخخ بالشظايا مدينتي

هل تمنح الأوطان دربا من عقيق

وحدي أنا : هذي يدي مسكونه بالريح

فأرف بين أصابعي وأدور أخفي ملامحي

فتلمني وتطير

كم خدعه قطرت على أرض الكهانة والتصامت والعمي

كم من بني قد سجا جهرا بواد غير ذي زرع يبور

هل نستقي من دجنة النور القديم

سر النجابه والطواطم، والأفول

إن المدى مفخخ بالعوائق، والشعر معنى بتفكيك التاريخ المتسلط ، ونفى الذاكره المعوقه ، إن الحريه لا تمنح بل تؤخذ عنوة ، ومن هنا كانت القدره التدميريه للريح فالشعر مسكون بالتطهير والتغيير ، ويظل الفعل الشعري كادحا من

خلال رفيف الأصابع إلى طيران الملامح بينما تشده للسقوط عقبات مطمورة في أرض الكهانه المراوغه ، والصمت بما أنه إسكات للكلام الفعل ، إن الشعر يحاول خلق مداه ما بين الحلكه والبياض

يقول الشاعر:

مدى الكتابه قام بجنح المدى

وحواف حلمي حلكة لفحت بياض وريقتي

سيرى ترمم في الكتاب سرائري

ولكنني إخترتها كيما تقاسمني الحروف ليائلي

إن جدل الكتابة والواقع ، الكتابه بما هي فعل خلاق قادر على التأسيس والواقع بما هو وهم – خلق هذا التوتر بين حلكة حواف الحلم ، وبياض صفحة الواقع ، إن علاقات الواقع الثقافي تكتب الفراغ والخواء ، بينما الشعر يكتب الامتلاء، حيث ترمم الكتابه ثقوب الذاكره والتاريخ والثقافة والواقع بكافة أنساقه ورموزه، في قسمة عادله بهية بين إضاءة الحروف الخلاقة، وعتمة الليالى الموحشة إن الجدل الدامى في الصور الشعرية السابقه بين الأسود والأبيض، الخواء والامتلاء، يعيدنا بقوة إلى سلطة الكتابة، وقدرتها على مناجزة كتابة السلطة وزيفها الباطش مما يذكرنا بقصة

" ((الورقه البيضاء " فى ألف ليلة وليلة، فقد وردت هذه القصة في ألف ليله وليلة لتحكى عن ملك أراد قتل أحد الأطباء فأهداه الطبيب كتابا ضمنه بالسم " وفي ذات الوقت الذي كان فيه الجلاد يدق عنق الطبيب كان الملك رمز السلطه والبطش يقلب أوراق الكتاب المسموم حتى وصل إلى ورقه بيضاء أكثر سما فسقط ممددًا إلى جوار ضحيته ، إنه البياض الموحش والقاتل ، الفراغ من الشعر والمعنى والكتابة))(٢١).

ومن هنا نستطيع ان نعي سر تناص الشعر في بداية هذا الديوان مع التراث اللغوي الصوفي من خلال جدليات القرينوالراويه ، فلم يكن ابتداء الشعر هنا في لحظاته الخمس ((مقام الحرف – مقام العشق – مقام الكتابه – مقام البلاد – مقام القصيد) مجرد التقاء بالأشكال الجمالية والمعرفية لذاكرة الكتابه الشعرية المعاصرة ولم يكن أيضا مجرد حوار مع السياقات الروحيه والخياليه للتراث الصوفي ، بل تجاوز الأمر ذلك بكثير ، فالحرف عند الصوفيين ليس ميدانا للوجد البياني والحدس الروحي فقط ، أو ميدانا للمقارنات الممكنه للعقل اللغوي المنطقي بل الحرف أيضا رمز الوجود وعنصر الكون والفساد والصيروره والانحلال والتركيب إنه مكمن

القلق والتوتر والتجاوز ، وهذا هو المنجم المتجدد في الروح الصوفي كما في موقف النفري القائل :

حرف لغات وتعريف

وتفرقة وتأليــف

وموصول ومقطـوع

ومبهم ومعجم

وأشكال وهيئـات

وفي موقف آخـــــر :

الحرف نـــاري

الحرف قـــدري

الحرف دهري

الحرف خزانة ســـري

والحرف أيضا لدى النفري :

يا عبـــد أخرج من بين الحروف

فإذا جزت الحرف وقفت في الرؤيه

واجعل الحرف وراءك وألا فلا تفلح

وهذا الأفق المفتوح على الإمكانات اللا متناهيه من الفعل والخلق ، هو الذي استقطره الشعر من الروح الصوفي والتحم معه ، فكلاهما الحرف الصوفي ، والحرف الشعري إقتراح بسياق الخروج ، ونسق التجاوز، واكتشاف المجهول المترامي في الأشياء وهو ما حاوله علاء عبد الهادي في بداية هذا الديوان، وعلى طواله، محاولاً خرق ناموس الكتابه معلنا العصيان على السائد المألوف او

الحداثي المطروح " فالأمر كما قال لاشاعر ((يحاول أن يخرق ناموس الكتابه بحثا عن الحقيقه فيجعل الآخرين على نقيض أفقه ، لم يبق سوى الكتابه ان أمتلك نصا يمنحني حق إبعاد الآخرين عني ")) والمتأمل فى هذا الكلام النقدى يرى هذا الاتقارب بينه وبين ذات النسق الإبداعى الذي يدعو إليه السياق الصوفي حيث ((الإبداع ليس تركيبا للحروف في الكلمه ، بل هو صهر للحروف في المعنى، وقد أعطى ابن عربي لهذه الفكره أبعادها الحسيه والعقليه والذوقيه (الملكيه والملكوتيه والجبروتيه) في موقفه من العالم باعتباره كتابا مسطورا ، ومرقوما ومجهولا وجعل من المجهول حقيقته الحية ، لأن

المجهول يفترض جمع الهمه من أجل اكتشافه ، فالسطور " بالسطور " والمرقوم بالترقيم " هما وجهان للمجهول ، فكما أن المعرفه هي إدراك بين مجهولين والإنسان وجود بين طورين كذلك الكلمه هي وجود بين حرف ومعنى))(٢٢).

ومن هنا كانت بداية هذا الديوان من مقام الحرف (مقام الحلم) رغبة حميمة في اكتشاف المجهول والمستبعد ، والمهمش والغائب في البنيه العقلية والحسية والذوقيه والشعرية والسياسيه للعقل العربي القديم والمعاصر معا،

وقد تمت التنقلات الشعرية عبر اللحظات الخمس الكبرى المكونه لبنية هذا العقل وهي (مقام الحرف – مقام العشق – مقام الكتابه – مقام البلاد – مقام القصيد) ، ولقد استطاع الشاعر كما قلنا آنفا – أن يقدم وعيا نقديا خلاقا للتراث الصوفي – مكنه من الانتقال به من الوعي الثنائي للتراث الصوفي القائم على الظاهر والباطن ، إلى وعي تشعبى كلي نسقي يتخذ من التزامن والتداخل ، لا التسلسل والتعاقب بنية شعريه تداخليه قادرة على الكشف والمناوءه والتجاوز، تبدأ بالراوي صوت الذاكره المعطوبه الآسنه ، وتنتهي بالقرين صوت الذاكره الحيه الممكنه ، ومن خلال جدل الصوتين : الراوي والقرين معا يعلن الشعر رفض الذاكره الصوتيه الشفهيه المؤسسه لبنية العطب والأسن اللغوى والثقافى والوجودى في العقل

العربي المعاصر وهو ما نطلق عليه اشتغال الوجدان العربي المعاصر بآليات الماضي ، كما يعلن الشعر في هذا الديوان موت القرين، عندما رثاه الراوي ، وفي هذا رفض لآليات التحديث العربي الفج الذي يمارس حركته وفعاليته خارج شروط النسق العربي نفسه ، وإذ يعلن الشعر رفض الراوي والقرين معا ، يؤسس لفعل التغيير ، لا رغبة التطهير، يبتدئ خلقا آخر للواقع والثقافة والوعي

والحضاره من خلال شروطها الخاصة، لكن بعد أن تكون قد تكيفت تبعا للبنية الجمالية لنص، فينتقل النص من قصد الواقع إلى قصده الجمالى الخاص يقول الشاعر:((إن عدم محافظتي على سلامة المقروء في هذا التراث، وذلك عبر البحث فيما لم يتم التفكير فيه ، سيمنحني مسافة تبعدني عن القراءة التوظيفيه أو الاستخداميه للتراث . كنت أجافي على المستوى العملي ما ضويه التراث وجاهزيته.

هكذا تخلق وعيي الجديد بالتراث ، بشكل تدريجي ، بحيث لم يعد التراث سجنا للحظته التاريخيه ، كما لم يعد إحياء للماضي، أو محاولة لاستعادته كان شعري عملا تركيبيا جمع بين التراث والموروث العربيين والإسلاميين وبين الاتجاه ما بعد الحداثي، الذي يقوم على تجميع أساليب مختلفة

وبشكل واع معتمدًا على مفهوم العرض *PERFORMANCE* دلاليا وشكليا))(٢٣).

لقد كان البناء النص للنص القائم على الخيال الشعري التشعبي التداخلي هو القادر وحده على تجسيد هذا الوعي الشعري المركب لدى الشاعر الذي انتقل بدوره إلى تعقيد مواز على مستوى تعدد البنية الجمالية لنص النشيدة ذاته، فقد ترامت الآفاق الأسلوبية والمعرفية في

الديوان إلى آفاق من التشابه والتضاد ، التعدد والتداخل ، المعنى واللامعنى ، الصوت والصمت مفيدا بما جد على النص الشعري المعاصر من تقنيات أسلوبيه متعددة كاللبس والغموض،وأسلوب التناقض الظاهري، والانزياح، والتناص، المساحات البيضاء ، إلغاء أدوات الربط، وخلق شعرية الحالة ، التركيب التصويري، والصور المتراسلة، سواء على المستوى التزامني الداخلي لشعر الشاعر، أو على المستوى التعاقبي الخارجي مع شعر غيره ، خلق مفهوم الفجوة ، تغير أفق التوقع والانتظار،،التكثيف والتبئير، تداعيات الحلم تثبيت الدال وتعويم الدلالة، بل إرجائها بشكل جزئى أو مطلق ، الترميز والأسطرة أسلوبية الموقف، وأسلوبية المقام، تداخل المعقول واللامعقول ، النص الكلي.

ومن خلال جدل النشيدة مع معظم هذه التقنيات الأسلوبية المعاصرة تحول ليكون نصا من نصوص الغبطة لا اللذة، صار نصا للكتابة لا للقراءة كما قال بارت و هو نص كلي جامع بتعريف جيرارجينت، وعلى الناقد الجاد أن يتخلى عن جميع قناعاته الثقافية والجماليه والمعرفيه حتى يستطيع الاقتراب من النص ، وحسن الاصغاء لعالمه الكلي الجامع .

وكنا على منهجنا النقدي ان يتسلح بفكرى الفريق في العمل النقدي ، وأن يكون المصطلح النقدي عابرا للنظريات والأجيال والتقاليد الجماليه والمعرفية السائده،ليستطيع الناقد الانتقال من حد الشعر فى معيار التقاليد الجمالية الموروثة والسائدة إلى بلاغة تجريب معيار جديد ، متجاوزا لفكرة المنهج النقدي الواحد إلى جدل المناهج وتداخلها وتعددها واعتبارها مجرد مختبرات فكرية للفحص داخل حدود النص الأدبى نفسه،، فنص النشيده ظاهره ثقافيه أدبيه مركبه تجمع بين الأدبيه وما بعد الأدبية ، فهو نص ينتمي فيما نرى إلى عوالم ما بعد الحداثة وهي نصوص مفتوحة ومتراكبة تتميز بالقدره على خلق مصطلحها الجمالي والنقدي الخاص بها ، ولا تنطوي تحت أية تصور نقدي سابق على النص الشعري نفسه ، ومن هنا كانت إفادتنا من المناهج النقديه لما بعد

الحداثة وعلى رأسها الخطاب النقدي الثقافي في التعامل مع نص النشيده ، حيث يحتوي النص إلى جانب أدبيته التشعبيه التداخليه – هذا الجدل الثقافي والسياسي والادبي المثقل بالأعراف والتقاليد والأحداث والوقائع ، ليكون كل من داخل النص (على مستوى أدبيته) وخارجه (على مستوى ثقافته) وجودًا أدبيًا ومعرفيًا ممتلئا ، وهو ما

أشار اليه كثيرًا إدوراد سعيد فيما أطلق عليه ((النقده الطباقى)) وفى تعرضه بالنقد لكل من دريدا في مقولته (لا شئ خارج النص) ولميشيل فوكو الذي رأى التاريخ أيضا وجودا نصيا مغلقا، على الرغم من اعتقاده بان ليس هناك مجال للادعاء بوجود عالم الفن والفكر الخالصين، أوعالم الموضوعيه اللامباليه أو النظرة المتعالية ، فالسلطة في كل مكان سواء كان نصا أو تاريخا أو أعرافا وتقاليد ، إن ما طرحه إدوارد سعيد في كتابه (العالم ، النص ، الناقد) يمثل تصورا نقديا مركبا وأصيلا قادرًا على معالجة التعددي الهائل لنصوص ما بعد الحداثة التي تفيد من البنيوية وما بعدها

ومن سيكولوجية لا كان التحليليه وسيميولجية كريستيفا ونظرية الخطاب ونظرية الأنساق الثقافية المتداخله ، وفكرة الحتميه المضاعفه لدى ألتوسير وتيري إيجلتون . وقد كان

نص النشيده يمتص ثقافات وأنساقا عديدة في بنية العقل الفلسفي والجمالي العربي على طوال ممارساته الفلسفيه والسياسيه والشعرية والنقديه عبر تاريخه الطويل ، يمتص هذا الثقافة امتصاص حوار وجدل وتأسيس ونقض، لاامتصاص إذعان وتأسيس للمعنى الواحد، فهو

يمارس زعزعه أساسية لمجمل الأساسات الفكريه والروحيه والثقافية التي أسست الوعي العربي ، والحضاره العربية على مدار تاريخها الطويل، ولنا أن نطلع على السياقات الغائبة التي أوردها من خلال تحسس المناطق الفكريه والروحيه والشعرية والتنظيرية المنسية والمهمشة في بنية الثقافة العربية نفسها حتى ندرك مدى الثراء الجمالي والمعرفي لهذا الديوان ، ومدى قدرة الخيال الشعري التشعبي التداخلي فيه على زعزعة الأنساق الجمالية المألوفة في الخطاب الشعري المعاصر ، فكما استطاع الديوان أن ينقل حدود الوعي الصوفي العربي من ثنائية الظاهر والباطن إلى حدود ثلاثية ورباعية للوعي الجمالي الصوفي المعاصر حيث يتعالق الذوق الذاتي، بالخبرة الدينية الصوفية، بالوعي العقلي المادى الموضوعي استطاع هذا الديوان أيضا أن ينقل حد الشعر ، من بناء التعاقب ، إلى تداخل التزامن مفيدا من فكرة اللاتمركز والشبكة التفاضلية لدى جاك دريدا ، ومن مفكرة تعددية الأصوات واللغات في

النص لدى ميخائيل باختين ، ومن فكرة النص القرائي مقابل النص الكتابي لرولان بارت ، وبذلك ينقل نص النشيده الحدود الجماليه للنص من ((النص – القصيدة) إلى حدود (النص – الخطاب)، ويحل الأنموذج الجمالى التشعبي التزامني بوصفه نظاما للعلامات والأنظمة الجمالية المتعددة والمتباينة، محل الأنموذج الجمالى التسلسلي التعاقبي في الجماليات المعاصر فى قصيدة التفعيلة ذاتها

وهذا بدوره يفتح آفاقا جديدة لمفاهيم الأدبيه ، واللغة والتلقي ، وأساليب السرد والتناص ، وتشكيلات الشعر ، أي يعمل على تغيير نظرتنا الجمالية والنقدية للظاهرة الأدبية بشكل عام ، كما يفتح الديوان سؤالا نقديا أراه في غاية الأهميه الآن، ومؤداه : هل استطاعت قصيدة التفعيله في بداية ثورتها الإيقاعيه على عمود الموسيقى العربى في الأربعينيات من القرن الماضي أن تتجاوز جماليات العمود الشعري التراثي تجاوزا نوعيا على كافة مستويات النص؟؟!! أم كان عليها أن تنتظر قرابة نصف قرن لتحقق هذه النقله الجماليه النوعيه لدى اتجاهات الحداثة،

وما بعد الحداثة لدى الشعراء المحدثين ؟ أنا أعلم بأنه لاشيء يوجد فى فراغ ولاشيء ينبت من فراغ،كما أننا لا نصادر على اختلاف الشعريات المتغايرة التى قدمتها المعاناة الجماليه

والمعرفية الجماعية التي مارسها الخطاب الشعري العربي منذ رواده الأوائل وحتى وقتنا الراهن ، ولكننا نتصور ان الخروج الجمالي الخلاق على بنية التقاليد الجماليه والمعرفيه في قصيدة التفعيله لم يكن خروجنا نسقيا كليا في بنيته الجماله فى الصوت والصورة والبناء والدلالة وعلى درجة واحده من النضج والاتساق ، فلا نستطيع أن نتصور هذا الخروج الإيقاعي على عمود الموسيقى الخليليه دون أن يكون ثمة خروج مواز له في القيمه والقدره على كافة مستويات البناء التشكيلي للنصوص، سواء على حدودها الجمالية أو على على حدودها البنائية، نعم هناك مراحل فنيه مهمه قد قطعتها أشكال البناء والفن في خطابنا الشعري المعاصر ، فقد أفادت هذه الأشكال التجديديه للنص الشعري من تقنيات الفنون الأخرى سواء في المسرح والروايه والقصه والسينما والفنون التشكيلية والعمارة،، كما مرت بألوان عديده من التجريب التشكيلي لبنية النصوص الشعرية.

ولكن ظلت القصيده العربية المعاصرة وفية لشروط ما ضيها الجمالي في العمود الشعري إلى حد كبير – رغم كل الإدعاءات والمصداقيه أيضا – أكثر من وفائها لشروط لحظتها الجماليه المعاصرة وبالطبع هذا موضوع يحتاج إلى

مناقشات جماليه وفكريه متعددة ، ليس مجالها الآن ، لكننا نود أن نقرر هنا بأن النقله الجماليه النسقية والنوعيه للنص الشعري المعاصر قد تمت فيما نزعم – في هذه الجماليات الشعرية التشعبية التداخلية، والتي أطلقنا عليها منذ بداية بحثنا (الخطاب الشعري البينى التشعبي)، وقد أنجزنا بحثًا جامعيًا مستقلاً بخصوص ذلك من قبل، وقد ترتب على هذه النقلة الجمالية النسقية أن نقلت معها النسق البلاغى والجمالى المعاصر من معيار التجريب إلى تجريب المعيار، بعد أن أحدثت هذه الجماليات الشعرية التشعبيه نقلات معرفية وجمالية نوعيه في الخطاب الشعري المعاصر سواء على مستوى الإيقاع أو الخيال او تقنيات البناء والتشكيل مفيده من الأنساق الجماليه المعقده التي مر بها الفن في جميع أنحاء العالم من جهة ، ومن فكرة انهيار الحد العلمي الصارم للعلوم التجريبية في بنية

العلوم البينية التداخلية من جهه أخرى ، وما طرحته هذه العلوم من تصورات ومفاهيم جديده إزاء مفاهيم الطبيعه والثقافة والذات والعالم من جهه أخرى، كمواز جمالي بنيوى لهذا العالم جديد، وبهذا فشعرية ديوان النشيده تطرح نفسها بوصفها شعرية نسقية تداخلية تشعبية، يقول الشاعر

كل مسامي للرؤى

علقت بنا الأيام ثم تقطعت أحلامنا

وأبي هناك تعلم الأسماء

فارتكبت عصافير السماء

حتى إذا ابتدأ الظلام بني لنا

شمسا عقيما نورها

من ذا يدثر رجفني

ومداه يخفلني السنين ؟

أبواي مئذنة المدائن كلها

كم احتوتني أوتكاد

وكم اجتوتني في البلاد
أحضان الأحبة وأرحام القرابة
أوغلت في الأسفار ذاكرتي وفي قدمي البلاء
أعمى أقصى الليل ، أختلس العواصم / ص٢٦

إن تماهي الروح الشعري هنا بالروح الصوفي الذي رأى الإبداع صهر الحرف في المعني ، وليس تركيب الحروف في الكلام ،حيث يكمن الوعي الأصيل في سياقات المجهول والغياب ، أكثر مما يكمن في سياقات الحضور ، فالمجهول يفترض جمع الهمه من أجل اكتشافه ، فكما أن المعرفه هي إدراك بين مجهولين والإنسان وجود بين طورين ، كذلك الشعر يكون قدرة على الإغتسال من سلالات اللغات القديمه ، و الأنساق الرمزية المعتاده ، إنه إشراع كل المسام لصيد الرؤى النافره لكن الأيام والأفكار والسياقات لا زالت عالقه بجسد الشعر والشاعر مما يقطعه عن حلمه الحي ، ان اللغة السائده هي اللغة السائده ، لذا وجب الخروج من نفق الأنساق والأنظمه والرموز لملاقاة الوطن في الوعي والوجود الحسى الخلاق

إن الصوره الشعرية لارتباك عصافير السماء تجسد بدايات الخلق الشعري الجديد وهو يخطو وليدا في سماء جديده ، ووعي جديد ، وكلاهما لن يتحقق إلا بامتلاك لغه جديده قادره على المناوءه والتقويض لشجرة الأسلاف من خلال جدل المحو الإثبات معهان أو من خلال الجدل المتوتر بين الاحتواء والاجتواء في النص الشعري،يقول الشاعر:

كم احتوتني أو تكاد

وكم احتوتني في البلاد

أحضان الأحبه وأرحام القرابه

إن المسافه اللانهائيه بين حقيقه (وهم)،الوطن – والفكر والأعراف السائده والوعي المهيمن وبين توهم (حقيقه) ما يجب أن يكون – هذه المسافة لا يمكن للشعر وللثقافه تجاوزها الا في الثقافة أيضا وبالجدل مع رموز هذه الثقافة ((" فالكائن البعيد عن كينونته المنغلقه في الزمان المتلاشي ، يستحوذ على ذاته بالرمز))(٢٤).

يندهش الشعر والشاعر من تحول طرائق الوعي، ومسارات الفكر إلى رموز حاجبه للوعي ، ومضاد لحقيقة الحريه والتواصل الحي بالأشياء والأحياء ، لقد طالت

رحلة القرين مع مقام الحرف بوصفه تأسيسا للنظام والسلطات والسياسات العامه ، وانتفى مقام الحرف بوصفه زعزعه للثوابت ، وفحصا للأسس ونبشا في الأصول ، وتفكيكا للبني الأولى ، إن الحرف قد كشف أخيرًا عن أزمته فهو يؤسس للسلطه حين ينقد ممارساتها ، ولا يفكك أصولها

لقد أدرك الشعر أهمية الوقوف أمام منابع الوعي الأولى :

أفتح دهشتي

وأنام يستتر العمي

كيما أعتق شهوتي في حكمتي

أهريق شيئا في المدى

بالورد والريحان أخرج من دمي

سأسير فوق مشيئتي

وأخض شائعتي مدى

كيلا أظل بحسرتي

وحيد مودتي ومداي

فلربما أدركته ، ولربما أدركتني

لأهم علي أرتوي

وأسمى ما أخفيته

لما تقضي الليل واختنق المدى

هذا هو جدل الفتي متجلد

وأنين شكواي صهيل فى البراح / ص٤٨

إن الشعر في هذا الديوان معني بالجساره والخروج على النسق الرمزي العام إنه يمارس تفكيكًا منظمًا ، وهدمًا حيويًا مبدعًا لكل أشكال الثقافة والرموز والأنظمه والعلاقات الكامنه في النسق الحضاري العربي قديما وحديثا ، ومن هنا جاءت تجربة القرين الموازي الخيالي للجانب المعتم من الحقيقه ، للجانب الغائب من الوجود الثقافي العربي في شتى تجليات روحه ، وتصورات فكره سواء على المستوى السياسي والعاطفي ، والنقدي والصوفي والشعري ، الراويه يكتب الذاكره الرمزية المدشنه من قبل السلطه والقرين يفكك هذه الذاكره

التراكميه التسلطيه ليكتب ذاكرته الخصبه الخلاقه ، ولا يمكن للجديد إذا كان خلاقا – أن نستحضره للوجود إلاّ بالحوار مع القديم ، بالمنازعه لأسسه ، والاجتراء على حدوده والقدره على تفتيت مدامكه الخداعه التي تؤسس للسقوط في الباطن بينما تعلن السمو والرسوخ في الظاهر، وبعد أن وعي الشعر هويته ومهمته في مقام الحرف نراه قد تجهز لاستكمال رحلته الخياليه الكشفيه الشاقه لقد كان على الشعر أن يفتح أبوابا مغلقه ، لا أن يدخل أبوابا مفتوحه ، إن انفتاح أفق الدهشه في النص السابق ، يعني الخروج من أسر الحرف، من سطوة الترميز الكامنه في أسماء الأشياء المحيطه بنا ، حتى تتخلى عن حصارها

وقولبتها الفادحه ، يجب علينا أن نزاوج فى الصورة الشعرية السابقة بين الشهوة عنصر الاندفاع الحي الخلاق والحكمة عنصر حفظ الأطر وتدشين النسق الرمزى العام ، إن الشعر يمارس خلق الأشياء من جديد ، مستبدلا ذاكره ثقافيه جاهزه ، بذاكره ثقافيه حيه طازجه تعصرها شهوة الشعر ، وحكمة بصيرته النافذة،إن شعر النشيده لا يعصف به الحنين إلى الماضي ، أو حتى الرغبه في

ترميم ذاكرة الآباء والأجداد، إنه قادر على ممارسة نشاط الحوار وقلق البحث،إنه يعي مسؤوليته الفادحه المنوطه به فيمارس نوعا من جدل المتجلدين

هذا هو جدل الفتي متجلد إن الصوره الشعرية هنا غاية في النفاذ ، فالجدل لا يكون نفيا للقديم من أجل الوقوع في أسر نفي حداثي يزعم التجديد ، ولا يكون أيضا نفيا للحدث الثقافي بإسقاطه على البنيه الثقافية القديمة، كلا الجدلين يبحث عن الهروب والراحه الرخيصه ، كما يفرغ الجدل من تجلده الصبور ، إن النشيده هنا يمارس نوعا من معاناة العلاقات المعقده المتداخله لا يفض الصراع لصالح بعض أطرافها على حساب الأطراف الأخرى ، بل ينأى الشعر عن أن يكون (وحيد مودته ومداه) في ذات اللحظه التي يدرك فيها أنه (أنين شكواه صهيل في البراح) إن جدل

الأنين والصهيل هو جدل الراويه والقرين، جدل إنتاج وإبداع ، لا جدل ترويج أو دفاع ، إن الشعر خلق وتأسيس وحفر في الجذور ، وليس مجرد احتقاب للذاكره الثقافية تحت دعوى الأصالة المحبوسة فى أعراقها القديمة، رغبة فى تثبيت الهويه . إن الشعر خروج من أنين

الشكوي في الصوره الشعرية السابقه إلى صهيل البراح فالشعر فروسية الإقدام والإجتراء على تفكيك عادات الوعي فيما يعيه ، ومساءلة قوالب الإدراك فيما تدركه ، والجدل مع أنظمة المعرفه التي تنسج آليات خطابها في كافة تجليات الوعي الثقافي العربي ، الشعر صهيل الوعي الحر ، داخل الأنساق الرمزية المتبعة إن الصهيل هنا بحث عن إمكانات جديده للتفكير ، تتيح براحا جديدا فالتركيب الشعري من الجملة الخبرية (صهيل في البراح) يقرن الصهيل المجترئ بالبراح الممتد ، وكلاهما خلق لامتداد جديد يتيح تشكيل عقلانيات وتصورات وأسئله جديده أكثر إتساعا وأخصب تركيبا ، أسئله قادرة على خلق سياقات للتشابك والجدل ، تتجاوز السياقات السابقه القائمة على النفي والتفكك والتغييب يجب أن يتخلى الوعي الثقافي عن عاداته القديمه في الإدراك والتفسير والتأويل

يجب ألا نحصر أنفسنا بين منطق((إما وأو) إما شكوى الأنين ، أو جموح الصهيل بين البحث عن حداثه مشتهاه ، أو هويه مفقوده ، إن الإلتصاق يوهم الآخر بحثا عن حداثه زائفه ، كلاهما حديث عن العالم وليس مشاركه في صنعه ، أوتحولا مع تحولاته ، كيف أقرأ ذاتي والآخر قراءة منتجه خلاقه ، لا ترى الحقيقه جوهرا ثابتا سابقا على التجربه، سواء لدى الأنا أو لدى الآخر،إن الحقيقه انخراط في سياقات اللانظام بقدر ما هي انخراط في النظام ،وقدرة على بعث حيوية النشاط،ووهج القلق استكشاف، يجب علينا أن نعرى جذور هويتنا وعقولنا وأرواحنا وجوهر ثقافتنا الكامنة فى بنية وجسد الثقافة العربية كلها ، وهي اللحظات الخمس الكبرى التي شكلت الوعي الثقافي الجمعي لهذه الثقافة ، يجب أن نعرى كل ذلك للهواء النقدى الطليق، يتول الشاعر في نهاية مقام الحلم :

وبقي الفؤاد هكذا

فعصيت فيه سجدتي

وتفزعت مني الصلاة

يجب على الشعر أن يعلن عصيانه ضد المقدس الزائف باحثا عن صلاة أخرى تعيد إليه اتساقه مع ذاته والعالم من حوله ، يجب على الشعر أن يتجول من الحلم إلى الواقع ، أو قل يجب أن يكتشف هذا الحلم في ثنايا واقعه ، فالأحلام الخلاقه لا تخاصم الواقع ، ولكنها تعلو عليه، لاتنقضه بل تعدله وتطور من أشكاله المهترئة، وبهذا أراد الشعر أن يرتقى في ديوان النشيده مقاما آخر من مقامات الاسكتشاف والتحول والمغامره ((وهو مقام العشق)).

شعرية مقام العشق :

وفي هذا المقام يمارس الشعر حفرًا في ذاكرته الشعرية مستعيدا اللحظات الهاربه من الذاكره ، والفجوات المنسية المهمشة من الوجدان العربى القديم والمعاصر معا، فيرى وجوه ليلى الأخيلية، وتوبه بن الحميد وابن مقبل وذي الرمه وأبي نواس وعبد بنى عبد الحسحاس ، وامرئ القيس ومسلم بن الوليد والمتجرده امرأة النعمان ، والمنخل اليشكري ، وجميل بثينه والفرزدق ، وقيس بن معاذ، وعنتره وعبله ، وأبي زرعه الدمشقي وكثير عزه ، الراويه يروي ذاكرة العشق المجرده من الجسد ، وحسية الحياه ، أي يروي العشق بوصفه وجها آخر من وجوه السلطه والمنع وانطفاء الجسد ، بينما يقف القرين على الوجه المقابل لذاكرة الراوي

فنراه يمسك باللحظات العشقي المهمشة والمسكوت عنها، حيث يتحد الروح بالجسد والعقل والخيال واللغة بالممارسه ، إن القرين يمارس ارتيابا كليا لجميع لحظات العشق العربي فأخذ يسخر منها واحده تلو الأخرى، هادما صورتها المقدسة المدشنة في ذاكرة الشعر الخاصه، وهو بذلك يغرب من طبيعة العشق العربية إذا يبحث فى أساساتها الأولى، ولعل تغريب النشيده للغة العشق نفسها إذ يأتي بألفاظ قاموسيه مهجوره في لسان العشاق حتى يومئ لنا من طرف خفي إلى السياق اللغوي الغامض في وجداننا اللغوي القديم عبر المعاجم والمتون اللغوية الوحشيه ، وهي مفردات يستنبطها الشعر ، ويكشف مجهولها وكأن الغرابه اللغوية في الديوان هى الموازى للغربة الوجوديه ، و استنطاق المهمش من الوجدان العربي فهناك صفات للنساء من قبيل : (سرعونه ، ممسوده ، غيلم ، شموع ، عبهره ستبهاء هركوله ، مرماره ، خريع ، ربله ضحاكه) إلى أخر هذه اللغة الحوشيه التي لها ظاهر جاسي خشن ، وباطن عذب خصيب، فلا زال الشعر باحثا عن اللاشئ في الشئ وعن الغياب في الحضور ، والصامت في الصائت

يقول الشاعر:

قد صرت وظلي مشتبها

هل أشدو وحدي

بقوافي سعيي

أعري قصيدا من فتنتها

وأسكب شهد حريقى لها

فالوجد شفا

يشقق خفرها نصفين

إن الشعر يتوحد بالظل المسكوتعنه،قرين صوت الذات السائده المتسلطة فهو معني بالتعريه لا بالتغطيه، تعرية السياقات الثقافية المسكوت عنها ، فالشعر يحول الفتنه النائمه إلى فتنة صاخبة ، ولنا أن نتساءل هنا مع الشعر عن الآليات الفكريه التسلطيه التي أثبتت جزءا من الذات العربية العاشقه ممثلا في الصوره العذريه المثاليه ، ومحت النصف الآخر من الذات العاشقه والممثل في الاحتفاء بالجسد الموازي لجسد الحياة نفسها،فالقرين يكتشف من خلال الشعر أن العلاقه بين الوعي والجسد

والروح فى العقل الجمالى العربى ليست علاقه برانية قشرية كما ادعى عليها ذلك التدوين الرسمى المؤيسسى للشعر، وكما نفاها من التاريخ الثقافي العربي،العقل السياسي الرسمي ، إن الجسد هو وجود قبلي على الروح ، وهو معيارنا الأول في الوجود إنه الوجود البكر الذي يشكل مركز الكون والإنسان

فكل شئ في هذا الكون هو حضور جسدي مادي في المقام الأول ،ثم يأتي التسامي مرحله لاحقه ، وهناك آليات ثقافيه وفقهيه وسياسيه متعددة في وعينا العربي حرصت على قهر تكاملية الجسد والحب والعقل في الحب ، فجعله باستمرار روحا شقيا بلا جسد ، أو جسدا شقيا بلا روح ، تحت مسميات فقهية واخلاقية زائفة،حرصت السلطة العامة على تأجيجها وإلهابها، وتبدت هناك ازدواجيات عديده للجسد في جسد الثقافة العربية نفسها، فهناك الجسد الصامت ، والجسد الراغب، والجسد الراهب ، والجسد الصاخب، ذلك أن الجسد هو الآخر علامه وأيقونه غير لغويه أو قل فوق لغوية، ((فالجسد والحياه والروح)) ليست تشكل ثلاثة أنظمة من الوجود المستقل ، ومن الواقع وإنما ثلاثة مستويات من الدلاله ، أو ثلاثة أشكال من الوحدة))(٢٥).

وتتخذ هذه العلامات اللغوية الرمزية (الحب – الجسد – الروح) شكل الأنساق السياسيه التي دشنت سياق الكبح والنفي لهذه المنظومه الوجوديه للحب في الوعي العربي ويلتقي سياق النفي والمنع في منظومة الحب بمنظومة المنع والنفي السابقين للحب الصوفي ، فكلا الوعيين كان كشفا للذات وللوجود وحقيقة أشكال الوعي العربي في جميع تجلياته وتصوراته ، ومن هنا نستطيع تفسير هذا التسلسل النسقي قي ديوان النشيده بين مقام الحرف – الحلم ومقام العشق فكل من الحرف والعشق كان كشفا لأنساق الحريه وبكارة الأشياء (فأن يكون الجسد هو حريته الخاصه هذا يعني أنه يكسر قواقع الهويات التي تفتعله تحت هذا القالب أو ذاك ، منطلقا في صراع الهوى وحده،أي في كل ما يتيح للجسد ، أن يمارس ذاتي إنتمائه عبر توغلاته في فجائيات العالم من حوله ، فالخلقي (بضم الخاء) يرتد إلى الخلقي (بفتح الخاء) كل صله حره بالجسد تعيده إلى هويته الأصل

كخلق أولا سابق على كل تخليق ، وهي صله ليست طوبائيه لا تجئ بالواسطه،باتركاز القيم والعادات والايضاع إلى الاستراتيجيات العموميه إنها اتصال تراجيدي يضعني في ينبوع الفعل وليس على ضفافه، وذلك أن الجسد إنما هو

شاهد خلقي البدئ ، كل أماراته ، كل أفعاله هي كذلك مخلوقات ، وليس من خلق إلا وهو فعل تراجيدي يتنازعه معا الوجود والعدم المتآنيان)(٢٦).

ومن هنا كانت اللحظة الثانية من لحظات النشيده مخصوصه بالخلق الجسدي حيث لا تنحصر دائرة العشق في السياق الضيق الظاهر الذي احتدم الجدل فيه بين الراوي والقرين، بل يترامى السياق الظاهري إلى دلالات باطنية ومسكوت عنها ومهمشة فى الغياب، موغلة في طوايا الروح والوعي، إن الحفر في بنية الجسد والروح ، حفر في أصل الأشياء ، وأصل المسميات ، أو قل إعادة تسمية العالم من جديد،وقراءة بياضه الوجودى الأول، وهو فى التحليل الأخير كشف للسياق الغائب في الذاكرة العربية الرسمية تجاه قضايا العشق التي هي من بعض الوجوه صورة من صور مواجهة السلطة، أو إعادة تفكيك الموت بالحب، لذا حرص الشعر على استحضار المنفي والمهمش والمستبعد من صور الحب العربية القديمة، عبر ترحال الخيال الخالق ، يقول القرين الموازي الجمالي الخفي للصوت الظاهر للراوي :

أستهدي نايا بح لها

كي يطلق في مجراها نغما

فاح ولما يخف عند البوح صداه

حتى فرت بملامحها إلي

فادور عليها طيفا كيلا يفزعها النابض

بين عيوني طيرا

كيما يتيم الآن فضاء

قد يلأم جرحا وهوى

إن الشعر كما يميت عالمًا حاضرًا ، يستدعي عالما غائبا ، فهو معنى يوضع اللاوجود بجانب الوجود كي يتسق الوعي مع ذاته ، ومن هنا كان الشعر يستهدي ناي خياله يطلقه حرا بالنغم الخالق ، مشكلا (الآن فضاء قد يلأم جرحا وهوى) لكن لا يقر للشعر قرار ، بعد أن نكشف له جوهر سياق العشق الكاذب في بنية المؤسسه الرسمية ، إن العشق علاقه تسمو إلى الوجود والاتصال ، إنها حوار حى خلاق في جميع أنحاء جسد الحياة وإن تبدى العشق فى صورتها الجزئية القريبة، لكن يجب على الشعر ألا يقيم حواره مع الجزئي ، الشعر باستمرار حوار كلي يفتح كليات العالم

والوعي واللغة معا،ومن هنا كان قلق القرين في مقام العشق إذ يقول :

لم أتعلم أن الحياة أشد فتنة من الخيال

في ثالث لقاء

ظللن مثلي تمامّا

فردت شهوتها كاملة

(ياللك من غريب)

(ص٨٤ : الديوان

وكما اغترب القرين في مقام الحرف، يغترب الآن ثانية في مقام العشق وكأن الوعي العربي قد توقف عن جريانه وتجدده والتحامه بنسيج الوجود الحى بل صار زمنا آليا خارجيا متصلا بتاريخ الاغتراب والنفي بين ماضي وحاضر ومستقبل ،سواء لدى المتصوفه والعشاق القدامى والمحدثين معا ،حيث سياق النفي داخل بنية التراث أو اللغة، داخل الوطن ، أوالانتفاء خارجه ، تشهد بذلك معظم الأنساق الثقافية التي كونت الوعي العربي قديما وحديثا فقد صودر الوعي الصوفي ووعي العاشقين معا ، حيث سلطة الدوله

ضد الصوفيه وسلطة العرف العام ضد وعي العشاق ، وسلطتهما معا ضد كل من تسول له نفسه جرأة الإقتراب من روح الحياه وجسدها إن الأحادية ، والمركزيه والثبات والمطلق هي أقانيم الوعي الرسمي السائد للعقل العربي عبر جميع تجلياته الدينيه والسياسيه والنقديه والشعرية . فعلى المستوى الديني ساد خطاب الوعي الجمعي العام الذي هو أقرب إلى وعي الحشد ، ودكتاتورية الحس العام المشترك حرصا على مذهب الجماعه ، والمصالح العامه ، فكان الوعي الديني أداة في يد السلطه تكرسها لثباتها وديمومتها ، وتحولت بدورها إلى أداة في يد رجل الدين نفسه بوصفه الوكيل الرسمي عن الله في عباده وبلاده ،أو عن الحاكم فى رعيته، وكلا الدورين متسقان ، دور السلطه ودور رجل الدوله – حيث يشيعان ويؤسسان بنية ثقافيه عامه أقرب إلى النقل منها إلى اجتهاد العقل ، والاتباع منها إلى الإبداع،وإلى الوجود اللفظى الإنشائى لاالوجود الحسى الحى، حيث تدشن حس الخضوع لا التمرد ، وعي السكون لا وعي الحركه واعتبار المستقبل

صوره من صور الماضي ، والرضا بالموجود والنزول على رأي الجماعه ، وعدم مناوئة السلطان كل ذلك جعل من وعي المتصوفه ، وجرأة العشاق وعيا ضديا ضد الوعي الرسمي للفقهاء ، مع أن الدين الحق تحلية بالله ، وتخلية عما سواه ،

وكل قيد يحجبنا عن الله تعالى عبودية ، والقدرة على تحطيم القيود حرية خلاقه للوصول إلى الخالق وحده ، وطالما أن كل وعي دنيوي مهما ادعى حريته وفرادته موصول بقيد ما وعى ذلك أم لم يع ، فهو وعي مقيد في أرسان مرئية ولا مرئيه من بنى الرمز واللغة، حتى وإن تلبس لبوس الحريه أو لبوس البراء الأيديولوجى، لكن الإيمان الحق معراج لا ينتهي إلى الله تعالى وكدح موصول حتى يلاقي ربه ، أما سدود الساسة ، وآليات وعي الفقهاء ، وحدود ترميزات اللغة وأنساق حدود الفهم والتفسير ، الخلق والتقاليد والنظام العام ، فهي مخترعات بشرية قمعية ترسخ رغبة عميقه في الوجود البشري بأنه صاحب وعيه وقائد نفسه وخالق حريته ، وهنا موضع العجب حقا حيث يقيد الإنسان نفسه نافيا حريته ووجوده

من ذات التوجه الذي يراه مرسخا لحريته ووجوده ، ومهما ادعى الإنسان فإن تجربته المعرفيه والعاطفيه والدينيه والسياسيه هي تجربة رموز ووعي مؤسسي فما تحصل عليه الذات أو ما يترسب في جهازها المعرفي من تصورات وأفكار هو بنيات رمزيه ، وأنماط

مؤسسية في المقام الأول والأخير،من هنا كانت الحياه نفسها هي القيمة المستعلية على كل القيم في ديوان النشيده يقول الشاعر:

(لم أتعلم أن الحياه أشد فتنة من الخيال)

لقد كان على الراوي أن يحفر عميقا في جسد العشق العربي حتى يصل إلى أسرار ثقوبه السوداء الموحشه الكامنه في مسامه وطواياه، وكان على القرين الماكر أن يكتب بالشعر ما لم يكتبه جسد الثقافة العربية الرسمية نفسه، فإذا خاطب عزة صاحبة كثير بقوله :

يمشين مشي قطا البطاح
تأودا قب البطون رواجح الأكفال

قالت له صاحبة كثير : " تأدب أيها الغريب ، فأنا من قال فيها : تباعدت عني حين لا لي ملجأ .. وخليت ما خليت بين الجوانح فقال لها القرين الماكر العارف بسياق الغياب ، وسياق الحضور معا ، الواعي بثقافة المحو ، وثقافة الإثبات والثبات ، يقول لها : أنت عزة التي قال فيها كثير :

وإني لأرضى من نوالك بالذي لو أبصره الواشي لقرت بلابله

فبكت ، فأخذت أكلمها عن العشاق حتى هدأت سريرتها، ثم أنشدتها قول امرئ القيس:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتل

فابتسمت قائلة صه يا لئيم ، فجعلت أسامرها حتى لانت ، وبت عندها الليله ولا أظن أن كثيرا قد رأى ما رأيت وخبر من غنجها ما خبرت)) الديوان ص٦١، ٦٢.

إن القرين يستحضر هنا السياقات الثقافية والروحيه والفكريه الغائبة فى أدبيات الحب العربية، السائدة فى الوعي العربي، والتي أقصيت بتسلط وعي السلطة السائدة ،ولكن القرين الشعرى المعاصرعلاء عبد الهادي يكشف في السرد السابق سياقات وأصوات عدة غائبه ،إنه يرى المتعدد في الواحد ،

والمتشعب المتداخل في الصافي المتوحد ،أو قل . إنه يكتب خطابًا شعريًا تعدديًا، وبناءًا شعريًا تشعبيا ، يتجاوز بكثير الأحكام النقدية التي توصل إليها النقاد المعاصرون فيما يخص شعرية علاء عبد الهادي.

أو ما رآه الدكتور جميل عبد المجيد من تعددية الأصوات في ديوان " الرغام مثلا ، وقد أرجعها إلى ملحوظة باختين عن (شعرية ديستونسكي) الذي كان يرى في الصوت الواحد صوتين متجادلين ، وفي الفكره فكرتين ، وكان يرى ويسمع في آن ، وهو ما جعل جميل عبد المجيد ، يربط بين تعددية الأصوات عند باختين وشعرية علاء عبد الهادى (فالكرنفالية جد متحررة بعيدة عن الكلفة ، حيث تنمحي فيها المسافات والقوانين والمحظورات ونظام الألقاب والمراتب الاجتماعية ، وكل قيود أو ضوابط تحول دون العلاقات بين الناس أو تحد منها ، فالكرنفال يقرب ويوحد ويربط ، ويقرن المقدس بالمدنس ،والسامي بالوضيع ، والعظيم بالتافه ، والحكيم بالبليد ، . حياة تؤكد تكافؤ الضدين وحتمية التناوب والتجديد ويتجلى ها بشكل واضح في مشهد من أبرز المشاهد الكرنفاليه (التتويج – نزاع التاج)

إن عملية التتويج تنطوي على فكرة عملية نزاع التاج المقبلة إنها ذات طبيعيه تكافؤ الضدين من البدايه ، إن الذي يتوج إنما هو النقيض في كل شئ للملك الحقيقي – عبد أو مهرج ، وبهذه الطريقة .. يجري الكشف عن العالم الكرنفالي بصوره مقلوبة)(٢٧).

وبالجملة يخلص الناقد إلى اعتبار الحياة الكرنفالية حياة خارجة عن الخط الاعتيادي ، حياة مقلوبة، أو عالم معكوس يقلب إلف الرؤى السابقة عليه ومع تقديرنا لاجتهاد كل من مصطفى الكيلاني ، وجميل عبد المجيد ، أرى أن شعرية علاء عبد الهادي وهي جزء من شعرية عامه مختلفه لدى جيل السبعينيات تتجاوز بكثير فكرة التوازي أوأجناسية الكتابه المتعددة عند مصطفى الكيلاني وفكرة تعددية الأصوات عند جميل عبد المجيد نقلا عن شعرية ديستوفسكي لباختين ، ومتى كان الشعر الأصيل الجاد لا تتحقق فيه فكرة تعددية الأصوات أو فكرة التعدد الأجناسى كما يقول مصطفى الكيلاني فمنذ أن كتب التوحيدي " وفي الجميلة " ((أحسن الكلام مارق لفظه ، ولطف معناه وتلألأ رونقه ، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم

يطمـــع مشـــهوده بالســـمع ويتمنـــع مقصـــوده علـــى الطبع))(٢٨)،وربما حدث هذا التداخل قبل التوحيدى بكثيـر، حيـث كـان الشـعر يحـاول أن يطـور مـن نفسـه متجاوزا حده المألوف ، خالقا حده المرجو وربما كان امـرؤ القـيس نفسـه يبحـث عـن تعـدد الـرؤى فـي الشـئ الواحد عندما وصف فرسـه فقـال عـن حركتـه المتعـددة التوجهات في مرأى واحد :

مكر ، معز ، مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من على

إن رغبة النصوص في الاندفاع خارج حدودها الواقعيه، وتمردها على أسيجتها الصارمة ، رغبه قديمه مارسها كل شعر أصيل شرقا وغربا ، وعندما كان الشعر يمارس قدراته الخلاقه في الخروج على حدوده ورسومه، كان يؤسس حدودا أخرى لفلسفة الجمال ، ومعيارية التشكيل ، ولسنا مغالين إذا قلنا إن تاريخ الشعر نفسه هو تاريخ الخروج على حدوده وقوانينه وضوابطه ، وربما دفع هذا ناقدًا كبيرًا مثل جيرار جينيف إلى القول فى كتابه ((مدخل لجامع النص)) ((فيرى أن جميعهم يكاد ينتقل من النقيض

إلى النقيض، إن براعة جيرار جينيت تتمثل فيما أرى فى هذه الإحاطة الكلية بجميع أقوال السابقين، ووضعها فى جدارية نقدية بجوار بعضها فى وقت واحد، حتى يتبين القارىء مدى سعة الاختلاف بينهم حتى لتتساوى حجج الرفض مع حجج القبول فى وقت واحد، حول المدافعين عن حدود الأجناس الأدبية، والمنكرين لها فى آن، فعلى سبيل المثال فيما يرى جينيت: نرى أغلب الدارسين للشعر الغنائى مثل (شلنغ وهيجل وراسكين وجاكبسون) يقرنون الشعر الغنائى بالحاضر، بينما يقرنه (ستيجر) بالماضى،أما (دالاس) فيقرنه بالمستقبل مخالفا هؤلاء وهؤلاء، وكذلك بالنسبة للملحمة نرى ان أغلب الدارسين يقرنونها بالماضى، ويخرج عن هذا الإجماع(ستيجر) فيقرنها بالحاضر أما (راسكين) فيقرنها بالزمن المستقبل ـ أما الدراما فيختلف حولها الدارسون اختلافا كبيرا، فقسم كبير من النقاد يقرنها بالمستقبل، بينما يذهب آخرون إلى قرنها بالحاضر، ولانعدم منهم من يقرنها بالماضى أيضا))، ودون الدخول في مسألة الأجناس الأدبيه ، وتاريخ ترسيم حدود هذه الأجناس وتاريخ تهاويها في الخطاب الشعري والنقدي معا(٣٠) .

أود أن أشير إلى أن معظم النقاد العرب المعاصرين سواء في داخل الوطن العربي وخارجه ، قد لحظوا الصراع الجمالي الدامي للقصيده العربية المعاصرة من أجل إعادة بنائها وتشكيلها، بدءا من حقبة الرواد عبد الصبور ونازك الملائكه والسياب وحتى هذه اللحظه – في سبيل الخروج على المفهوم المتوارث للقصيده من جهة، وإلغاء الحدود بين الاجناس الأدبية في النص الواحد من جهه ثانيه ، وكان ذلك وراء تهدئة الحركة الإيقاعيه للقصيدة،والحد من تدفقها العفوي الغنائي واستخدام الرموز والأقنعة والتناص، وتشكيل النظم السرديه المختلفه ، وتجاوب الشعر والنثر ، واستثمار الشكل المرئي والطباعي للنص ، والانفتاح غير المحدود على النصوص الأخرى بكافة أشكالها ودلالاتها ،وقد أسهمت الأجيال الشعرية المتناوبه ، بأشكال متفاوته في تغيير بنية النص ودلالاته معا ، ولعلنا لا ننسى هذا الحراك النقدي الهائل الذي دار في النصف الثاني من القرن الماضي حول بنية القصيده في الخطاب الشعري المعاصر ، والذي قد أسس له كل من الدكتور عز الدين اسماعيل ونازك الملائكه ، وكمال خير بك ، نايف عادل الحسن ، ومحمد حمود وأدونيس وعبد الصبور والبياتي ومحمد أحمد

العزب ، وعبد السلام المسدي، ومحمد الهادي الطرابلسي ، وجودت الركابي وترجمات جميل نصيف التكريتي ، وعبد

الرحمن أيوب – وقد قدم جميع هؤلاء جهودا نقديه مهمة لتوصيف بنية القصيدة العربية المعاصرة ومحاولة الارتقاء بها من الغناء إلى الدراما ، ومن فكرة النص المغلق إلى رحابة النص المفتوح والمعقد– لكن ظلت القصيدة العربية المعاصرة كما أشرت في الصفحات السابقه، تحن لجماليات العمود الشعري بناءًا ودلالة أكثر من حنينها إلى الاندغام في شروط شعريه عصرها الذي تعيش بين أكنافه وتتقلب بين ظهرانيه

وربما تحقق لدى بعض الشعراء المعاصرين وجوه عديدة من التلوين الادائي الجديد ، لكنه لم ينتقل من مرحلة التلوين الأدائى إلى مرحلة التمكين البنائى، وربما كانت محاولات مثل " الأسلحة والأطفال " للسياب أو (العاذر عام ١٩٦٢) لخليل حاوي ، وعاشق من فلسطين لدرويش ، وميلاد عائشه وموتها في الطقوس ، والشعائر السحريه للبياتي – ربما كانت معظم هذه المحاولات

تنتمي للقصيده المركبه او الطويلة، أو الكلية، أو القصيدة الرؤيا أوالقصيده السيمفونية، كما قال غير واحد من نقادنا المعاصرين ، ولكن يظل التلوين الأدائي في أشكال الطلاء شئ ، والتمكين البنائي في طنب البناء شئ آخر وهو ما تحقق بالفعل في شعرية جيل

ما بعد الرواد وجيل الشاعر علاء عبد الهادي على طول الوطن العربي وعرضه بنسب متفاوتة ، وقد عرضت آنفا للقدرات المعماريه الجمالية الجديدة التي أرستها هذه الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر وهي شعريه تتجاوز بكثير فكرة تعدد الأصوات ، والاحتفال الكرنفالي ، أو التوازي الأجناسي التعددي كما ألمح إلى ذلك مصطفى الكيلاني وجميل عبد المجيد ، إن تعدد الأصوات والكرنفالية لم تتجاوز فكرة الثنائيه لدى جميل عبد المجيد فى تطبيقه النقدى وهو المحك الفعلى لوجهة نظر الناقد ، كما أن فكرة الأجناسية التعدديه لدى مصطفى الكيلاني لم تتجاوز فكرة " توسيع الأدبية بمنظور أجناسي مختلف يشظى الأساليب لدمجها في كيان أدبي واحد هو " النص المتعدد " أو " النص الجمع " ، بالطبع الفكره النقديه هنا فكرة إنشائيه غامضه تصف من الخارج ولا تطبق من الداخل ، فما الدلاله العمليه الفعليه لفكرة النص المتعدد في

العمل النقدي التطبيقي للناقد ؟! لا نظفر بشئ من هذا في الممارسه التطبيقيه للناقد على ديوان النشيده ، والتي استحالت هي الأخرى إلى نص نقدي إنشائي ، فهي نص على نص

حتى وإن كان هذا ملمحا نقديا هاما من ملامح النقد الأمريكي في العقدين الأخيرين من القرن الماضي ، غير أنه ملمح لم يستمر في لعبه بالدلاله حتى النهاية كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل ، فلا يمكن أن يكون اللعب بالدلاله في النص لعبا مطلقا ، فقد ظهر من التفكيكين أنفسهم من يرفض المعنى مع هذا اللعب حتى نهاية الشوط ، فلا بد للنقد أن تكون له حدود واضحه قادره على أن تضع ذائقة القارئ على شئ محدد، أو على الأقل شيء قريب من الملامح نستطيع ان نتفق أو نختلف حوله، أو حتى على شئ غامض بسبيله إلى الوضوح والتحدد ،ولو جارينا مصطفى الكيلاني حتى نهاية الشوط في عدم تحديده تطبيقا لا قولا – لمعنى النص المتعدد من داخل بنية نص علاء عبد الهادي – فلنا أن نلفت نظره مثلا لدراسة الدكتور خالد سليمان المهمة عن "((البنية المعقدة في القصيده المطولة))" من خلال تطبيقه النقدى على

نص ((الكتب السبعة)) لسميح القاسم " نموذجا))(٣١)، وهي دراسه تفرق بدقة بين نص متعدد ينطلق من مركزية جماليه محددة أو حتى واحدة، و بين نص متعدد آخر ينطلق تعدده وتداخل أجناسه من هدم هذا المركز الجمالي المحدد ليتشعب فى بنى مركزية متكثرة تخلق فى جملتها النشاط الجمالى للنص، يقول خالد سليمان بصدد دراسته لنص سميح القاسم مقارنا بنصوص أخرى

لدى حاوي ودنقل ودرويش والبياتي وأدونيس :" ((إن وجود الدورات في هذا البناء – يقصد بناء النص القديم لدى السابقين على سميح القاسم – يجعل كل دورة منها بمثابة جزء في كل وهذا الجزء مرتبط أساسا في وجوده ببؤرة النص ، ولو تم فصله عن هذه البؤره لا تنفي وجوده وانتفت وظيفته التي اكتسبها من خلال علاقته بالبؤرة ، وبذلك تظل البؤرة في هذا البناء محافظه على فرض نفسها على دورات القصيده دون أن تسمح ببروز بؤر جديده فيها –

أما في القصيده المطوله ذات البناء المعقد – ويقصد هنا نص سميح القاسم فإن بؤرة النص الأساسيه تتفتت أو

تتشظى إلى مجموعه من البؤر تتمركز في دورات النص ، وتخلق هذه البؤر الجديده لنفسها دورات جديدة خاصة بها ، وتدور في فلكها ، وبالتالي يصبح لكل بؤره فيها وجود قائم بذاته ومن هنا ينشأ التعقيد في البناء ، إذ إن عملية تمثل الرابط بين البؤر الجديده وبين البؤرة الأساسيه في النص تصبح على درجة كبيرة من الصعوبة ، كما أن الرابط بين الدورات الثانويه الجديده التي جاءت لتخدم الدورة الأساسية يصبح مشتتا بين مضامين تبدو في ظاهرها لا رابط بينها أو لا))(٣٢)

وهذا التوصيف النقدي الناضج لأنماط الأشكال الشعرية الجديدة ، توصيف مستنبط من الحراك الجمالي المعقد داخل البنيه النصيه نفسها ، وليس مجرد تهويم نقدى انفعالي إنشائي رجراج كما لاحظنا لدى مصطفى الكيلاني ، وليس مجرد ملاحظة حد جمالي ثنائي في تعددية الأصوات عند باختين كما لحظ جميل عبد المجيد في ازدواجية الجسد والروح ، الظاهر والباطن ، المقدس والمدنس ، السامي والوضيع ، ولا حتى ثنائية كتاب التاو لدي "لاوتسى" التي تقوم بين اللاوجود والوجود ، الفراغ والشكل ، الظاهر والباطن ، إن شعرية النشيده لعلاء عبد

الهادي تطرح تصورا جديدا للخيال الشعري نفسه ، تنفي حده الجمالي الأحادي والثنائي المتمركز في بنية خيال البيان العربى بكافة صوره وأنماطه، وتطرح حدا خياليا ثلاثيا ورباعيا وخماسيا قائما على تشعبات الرؤى الشعرية البينيه التداخلية متجاوزة بنية النسق الشعري التعاقبي، إلى الأبنيه الشعرية التعدديه التزامنيه وتنقل فكرة النص من مجال النص إلى مجال الأثر والخطاب ، ومن مجال العلاقات الخياليه الثنائيه إلى نسقية العلاقات النصية التداخلية، إن حد الخيال وحد الشعر

كما نعرفهما فى الموروث الشعرى والبلاغى العربى، أو الموروث الجمالى فى قصيدة التفعيلة يتفوق هذا الحد على نفسه في نص علاء عبد الهادي ليؤسس نظرة جديدة إلى الخيال الشعري ، والبناء التشكيلي للنص مما يجعل نص النشيدة يطرح على النقاد خيارًا صعبًا لفحص مقولاتهم النقديه والجماليه السابقه على النص ، وربما يلتقي هنا اعتراف الشاعر علاء عبد الهادي بما توصلنا إليه في نصه إذ يقول: " لماذا نكتب الشعر ؟ توقف !! لا ألفة لشعر قد تشممه سواك !! هكذا قال شيخي المحقق ، كيف أحد أرضي الجديده ، أو على أقل تقدير ماء كلامي لا

أمتحه من أحد، حتى ولو خسرت المتلقى ، الحضور الشعري ، الناشر ربما أخسر الناقد أيضا. لقد ظل التخلص من سلطة الشعر الذي أكتبه هاجسا دائم الإلحاح على بعد أن تحريت التخلص مما أتقنته في صناعة القصيدة. كان السبيل الوحيد إلى الخروج من سطوة النص التراثي يكمن في تفتيت وحدة النص المركزيه ، ليقبل النص إعادة بنائه أكثر من مرة في قراءات متعددة فرضتها طرائف كتابته (٣٣).

إن هدم فكرة المركزية الجمالية فتح الأفق النقدي والشعري واسعا لمفهوم التعدديه والتشعبيه بكافة أشكالها البنائيه و

أنماطها الدلاليه معا – وكان يجب علينا أن نقرأ الشعر العربي المعاصر فى تجاربه التجريبية الأصيلة قراءة لصقيه فاحصه من خلال أشكاله وبناه بنفس الدقة الغريزية التي يبني بها النحل خلاياه أو يحلل بها النحوي أية جمله من الجمل فى سياق التركيب اللغوى ، لقد كان الشعر ينمو نموًا حقيقًا خلاقًا بعيدًا عن النمو المتلكئ للمصطلح النقدي المعاصر وكان على الناقد أن يخضع

لسلطة النص لا أن يخضع النص لسلطة قراءته الخاصه وبين القدره على الإذعان إلى ما يقوله النص والقدرة على أغاءٍ للنص فى ذاته والدخول فى بياض شفق القصيدة، وبين محاولة تقويل النص واستنطاقه عبر الجهاز النقدي للناقد – يضيع كثير من الابتكار والجده في الشعرية العربية المعاصرة

وكان من جراء هذا الوضع النقدي المرتبك أن دعوت إلى آليات منهج نقدي جديد في كتابي عن " القوس العذراء في الخطاب النقدي المعاصر : دراسة في أدب محمود محمد شاكر " إلى ما أطلقت عليه مصطلح " ((الإصغاء الجمالي الموضوعي للنص))(٣٣) وليس المجال هنا كافيا لشرح آليات هذا المصطلح المعقد، غير أننى قد أشرت إلى أنه لا يمكن التحقق من حقيقة الإصغاء الجمالي المنتج للنص إلاَّ إذا توفرت للناقد عدة صفات منهجية أهمها: صفتان: وهما

القدرة على الحوار الجمالي الموضوعي مع النص من جهه، والقدره على التحرر المعرفي من الأنساق النقديه المسبقه التي تسكن وعي ولا وعي الناقد من جهه اخرى ، وفي الشرط الأول : شرط القدره على الحوار يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي للنص الذي يشبع قراءة

استنساخية تساوي النص في بعده الظاهر ، كما يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي للمصطلح النقدي الذي يوجه النص لما يريد المصطلح لا لما يريده النص نفسه ، بل يجب على الناقد أن يطلق النص من داخله إلى أقصى درجات حريته الجمالية الخاصه به ، حتى يتم استنطاق خلاق للنص من داخل شروطه البنائيه الخاصه به ، وفي هذه اللحظه على الناقد أن يخضع جميع أنساقه الفكريه والجماليه النقديه المسبقه للنص ذاته ، حتى يكيف الإبداع ، المصطلح النقدي لصالحه ، وليس العكس ، وهنا يبدأ الشرط الثاني لمصطلح " الإصغاء الجمالي الموضوعي " وهو شرط التحرر وأقصد به قدرة الناقد على تحرير ذائقته الجماليه والمعرفيه السابقه من أطرها الإدراكيه المعتاده حتى يتم للناقد القدرة على مراجعة وفحص بعض مقولات النقد ، وامتلاك الجرأه على نفي لبعض المقولات الأخرى،ومن ثم الدخول إلى مدار الرعب

الجمالى حيث يتحدر النص من الأنطولوجى الخالص، إن الخبرة الموضوعية المستقصية بالنص

هنا قد تحدث صدعا في نسق المقولات النقدية والمعرفية والأسلوبية المصبقة في وعي ولا وعي الناقد فتدفعها إلى مراجعة هذه الأنساق ، ومن ثم تحويرها او تطويرها او

تغييرها حسب جدلية التآلف والتحالف بين أنساق المصطلح النقدي ، وأنساق المصطلح الإبداعي بما ينأى بالناقد عن الانسياق وراء سلطة النص ، أو الإذعان لسلطة النظريه النقديه ، إن السلطه تلاحقنا في كل مكان كما يقول ميشيل فوكو ، وأستطيع أن أضيف أيضا بأن الفوضى تمتد إلى كل شئ أيضا ، إن تاريخ النظريات النقديه والفلسفيه والسياسية وحتى العلمية التجريبيه هو تاريخ البحث في توازنات العلاقات المتصله بكل شئ ، والمنفصلة عن كل شئ في وقت واحد ، ومن هنا فهو تاريخ الأخطاء المصححة كما يقول فيلسوف العلم باشلار، والمنهج النقدي الخلاق لا يكون إذعانا ، ولا يكون أيضا فوضى ، وما بين الإذعان للنظريه في توجيه النص كما حدث في المدارس النقديه البنيويه ، وما شابهها من تصورات نقديه تغلق النص في حدود النظرية أو حدوده الجمالية النصية ، وبين الفوضى في

توجيه النظريه لصالح النص كما حدث في المدارس النقديه التفكيكيه وما شابهها جاءت تصورات نقديه أطلقت العنان مطلقا للنص دون أي تصور إدراكي محدد – ما بين قطبي الإذعان والفوضى يظل النص خارج نصوصيته وبعيدا عن سياقات الجماليه والمعرفية

والثقافية المعقده ، ومن هنا آثرت أن أفيد من جميع التصورات النقديه والمعرفية في حقل النظرية النقدية المعاصرة كي تحسن شروط " الإصغاء الجمالي الموضوعي " لنص النشيده عند علاء عبد الهادي وقد رأيت ان هذا الإصغاء الجمالي للنص لا يستقيم كثيرا لما توصل إليه كل من مصطفى الكيلاني ، وجميل عبد المجيد ومن هنا كانت متعة الإصغاء للقرين فى النشيدة، وهو يرقى في مقام الكتابه متعه خصيبه بالرؤى والأفكار والدلالات ، وبعد أن أحس القرين مثلما أحسست معه : أنه ((لم أتعلم أن الحياه أشد فتنة من الخيال))

لقد آثر القرين متعة المغامرة الإبداعية ، التي تعلو لذة العشق نفسه ، فنراه يغامر في دقيقته الثالثة في سفره الثالث إلى نقله إبداعيه من نقلات الكتابة، تؤكد ما طرحناه آنفا بخصوص رغبة الشعر والشاعر في تفتيت مركزية الإبداع والسلطه والثقافة بصوره عامه ، فنرى الراوي يقدم سردا بذاكرة الكتابه الجمعيه ، ونرى القرين يقوم بعملية تخيلية

تفكيكية لجميع الحدود البلاغية والأسلوبيه والإيقاعيه ي الموروث النقدي والبلاغي العربي بخصوص قواعد الكتابة، وعيار البلاغة، فنراه يورد آراء البلاغيين والنقاد وعلماء اللغة والإيقاع ، والفصاحة ،أمثال محمد بن الحنفيه،وإبراهيم بن الإمام، وإسحق بن إحسان، والجاحظ، وعلي بن رضوان، وأبو حيان التوحيدي وعلي حين يؤثر الراوي أن تكون البلاغة الحق هي بلاغة المشافهه والصوت ويحاول طوال الوقت أن يدشن ذائقة الصوت والخطاب ، نرى على الجانب المقابل المستخفي يحاول تقديم تصور بديل يقدم الكتابة فيه على الصوت والخطاب ، فنراه يورد قول أبي حيان التوحيدي في معرض تفضيله الكتابه على الخطاب وذلك فى قوله: ((فالكتاب يتصفح أكثر من تصفح الخطاب ، لأن الكاتب مختار ، والمخاطب مضطر ، ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت ، إنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت ،وهنا يحس القرين بسطوة ومراوغة الذائقه الرسمية العامه التي تدشن حسن الصوت والعجله والفجاجه فيقرر السكوت ، ولكنه السكوت الخلاق القادر على أن يبعثر الخطط الرسمية للكلام العام، والذوق العام

إن السكوت هنا ليس مقابلا للعدم ، بل هو كلام ساكت مضمر ، يعكس أيديولوجيا مضمره قادرة على زعزعة الأساسات

السائده للسلطه ،وهدم الشرعيه الوهميه للمفاهيم والتصورات والرؤى سواء على مستوى التنظير الرسمي للأدبي والفلسفي والسياسي ، السكوت فعل الشعر المتخفي القادر على نشر غوايته

ومن هنا فقد بدأ القرين يمدح الكتابه في قصيدته (الغوايه) : وهل من أمتع مقاطع الديوان :

وانسلت حكمة الكون ، انصرفت الينا

قد جاء لي

يحيط عن عقلي السكينه والسكون

أبرأت قلبي بالنشيج

وكتبت من عرقي قصيده

فقامت من دمي الكتابه

واستباحتني الحروف

جسدي تخلل في المسام

فتناص في دمها دمي

ليقوم مائي فوق زهرتها الرفوء
كي تصارع في البياض خيالها
من ياترى ؟
ما أنطق الأشياء إلا شيؤها
قلق الحمامه قام في العين الهتون
كم حلقت لتدور تسري
فوق خاطرها الشجون
طوق الحمامه قام يستهدي الكلام
كيلا يجئ الحل تمتمة خجول
قلق الحمامه جاء فسر في كلامي اللاكلام
فالصب تفضحه العيون
هل ترتضيني كاهنا
أنا من يجسد لحمها المطلوق في
الحجب الخفيه

وهنا يتضح لنا أن سكوت القرين كان كلاما خفيا، وقدرة على تحويل تمتمة الواقع الخجول إلى لغه فصيحه ، وبصيره خيالية نافذه في استيلاد الكلام من اللاكلام ، الشعر لا يقول السياقات السائده فيكون محاكاة أو تعبيرا ، أو حتى خلقا للواقع من جديد ، لكنه أيضا يقول سياقات اللا كلام المدسوسه في الكلام يستدعي الشعر ثانية كهانته القديمه ، المتمثله في القدره على معرفة مالايعرف ورؤية ما لا يرى ، إنه يكسو عظام الغياب لحم الوجود ، إنه بعد أن يعي " ورود العماء " الساري في نسيج الوعي والوجود ، يؤسس ورد التعرف واليقين ثانية ، بما يعيدنا إلى ديوان " الرغام" لدى علاء عبد الهادي ،لنقرأ معه شعرية " حق اليقين " بعد أن جهد الشعر كثيرا في مدارات الواقع والثقافة والوعي السائد ، يقرأ مكاشفاته ومشاهداته ، فبعد أن وعى الشعر جوهر واقعه وما يدور في حناياه المرئية واللامرئيه ، نراه ينتقل من (عين اليقين) إلى " حق اليقين " فمزاولة أوراد الواقع والمؤسسات الرسمية ، وأنظمة العلاقات القائمه ، إنه بكلمة واحده

وكما قال الشعر في " الرغام " (جدل اللحم) – لحم الواقع والوجود ، ويتجاوز علاء عبد الهادي في تأسيسه لهذا الجدل – قراءة الحاسة الواحدة لقد طلب آنفا في ديوانه السابق (الرغام) أن ترشده أنثاه الكونيه إلى منهج في الوعي والقراءة فقال :

أرشديني ..

فتقول له :

أما زلت تستعمل الحاسه الواحده ؟

هل تستمع – حينا – لخطو الضوء

وهو يتسلل بين الشوارع !!

وهل تنصت لجلبة اللون في الرمادي مثلا ؟

أم أنك ترسم كونا

بالسواد فقط

والبياض ؟

لقد انطلق الوعي الشعري في تأسيس (جدل اللحم) لحم الحياة لا أبنية الرموز والنظريات، بعيدا عن خداع الوعي ، وضلال اللغة التي لا ترى سوى حدية السواد أو البياض

انطلق الشعر لينساح فى إدراك أكثر خصوبه وامتلاء إنه يحاول أن يرى السياقات التعددية المكنوزة في لحم الثقافة ، وأنسجة الوعي وعلاقات الأطر المعرفيه والسياسيه التي تجعل من الظواهر الثقافية الطارئة ظواهر وجودية طبيعية ثابتة، بدأ الشعر ينصت للجلبه المعقده في اللون الواحد ، اتسع الإدراك واتسعت معه بناءاته الجمالية الحية

ولذا أصر القرين على مواصلة رحلاته الخيالية ، ونقلاته الجمالية في الوعي العربي قديما وحديثا ، إنه ينتقل الآن من سلطان الكلمه إلى كلام السلطان في مقام البلاد فإذا به يجد ممالك بلا رعيه وأسماء مملكة في غير موقعها ، دائما يقول السلطان للشعر في صورة القرين ((اصمت لقد جاوزت الحد))، واعلم أن سوطي سيفي ، نجاده في عنقي ، وقائمة في يدي ، وذبابه قلاده لمت اغتر بي " بينما يرد عليه القرين قائلا : ((" تدبر فيما يقوله الناس عن أرضهم يقولون " بلدة متضايقة الحدود والأفنيه ، متزاكبة المنازل والأبنيه وسخة السماء ، رمدة الهواء ، جوها غبار ، وماؤها طين ، وبيوتها أقفاص ، وحشوتها مسايل ، وطرقها مزابل)) الديوان ، ص.١١٤،١١٥

شعرية الترحال من مقام البلاد إلى مقام القصيدة :

لن يرضى الشعر بالبقاء في مقام البلاد،بعد أن تكشف له وهم الوجود في حدود وطن يعتدي على الذات والشعر والوعي الإنساني،لقد انتفى الوعى الذاتى تحت سطوة الكلية القمعية للعقل الساسى الذى يحاول باستمرار تثبيت الوضع السائد على ما هو عليه، وأدخل وعى الفرد فى نطاق الهيمنة والسيطرة، واستبدل وعى الفرد بوعى الدولة، عندئذ تضيع الحقيقة، لأن((الكل هو اللاحقيقة، والحقيقة هى اللاتطابق بين الفردى والكلى))(٣٤).

لقد تحول التعميم الاجتماعى السياسى ليحل محل العقلى والروحى والخاص بفعل الترميز القمعى العام السائد فى مقام البلاد، ومن هنا كان شوق الشعر إلى تجاوز المتناهي والمتناقض وحدود الانتفاء، لقد اندفع الشعر إلى تجاوز مقام البلاد لخلق وطن جديد وكان هذا الوطن يتمثل فى بنية القصيد نفسها،هنا يصير الشعر نفسه وطنا بديلا ، ووجودا ممكنا ، ورغبه استشراف حميمه في الارتفاع بمقام البلاد إلى مقام الخلق والتجدد والتحول.

يقول الشاعر :

عش كالذئب

عاهر من تتعهر

إن سألوك تغفل

اترك أبك

وانج بعيلك ، وانج بمرتك

تلك مقاييدك

غطها في النار ، ورج كمالم

واستغنم

لو غاب القاتل فيّ

تخفى وتلبس وجهي

ارم ملامحه منك

وسطر تحت اساريرك سرك

ما أنوكهم

لا تخفض لهم جناحك

سلك سوانيك وسقياك

/ص١٣١-١٣٢

إن مجاوزة النشيدة من مقام البلاد إلى مقام القصيدة،خضع لتخطيط شعري مقصود في هذا الديوان ، فلن يكون ثمة وطنا ومواطنة في إطار المؤسسه السياسيه المتسلطه، لن يكون ثمة وجودا إنسانيا طليقا في إطار أنماط رمزية تخضع الإنسان لآليات اشتغالها عبر قطبي الترغيب والترهيب ، فالوجدود الإنساني لن يحقق حريته إلا عندما يصبح وجودا لذاته، وليس مجرد وجود في ذاته، تنظر إليه السلطه على أنه شئ من الأشياء لها الحق في اقتنائه وامتلاكه وتحريكه وفق مشيئتها المتسلطه ، لقد رأت السلطه الوطن والمواطنين موضوعات مملوكه وليست ذواتا حرة ، وبهذا لم تفرق بين عالم الوعي او الوجود الإنساني بوصفه حرية وعالم الأشياء والموجودات بوصفه وجودا في ذاته ، ومن هنا سمي القرين - صوت الذات الغائب – الوطن الغائب – الجموع الغائب – سمي بلاده الرمية، وحاورها بقوله :

ليتك تنفض جسدا في مئزريها

أو تستدير ثقبا بجرع أقمارها

أو ..... لتكن .... أغنيه

يفتضها السامعون

لا إله إلاك .... قال

هو الرحيل إذا

من غلالة النار صنع وجها للتساؤل في الممالك

إن صورة انتفاضة الجسد في المئزر ، تجسد الشوق الإنساني اللهيف إلى تعاليه على حدود جسده الماديه ، فالمئزر المحيط بالجسد لا يمثل الحدود النهائيه للجسد يجب أن نتمرد على كل محاوله للإحاطه والتقييد والتناهي ، إننا مخلوقات للحركه والتسامي والتحول ، ومن هنا رغب الشعر أن يتحول الجسد الملفوف بالمئزر إلى ثقب في جسد الوجود نفسه ، إن الشعر يمارس هنا جدل الإعدام والإثبات بالمفهوم الفلسفي الوجودي مفرقا ، بصوره حاسمه – بين نوعين من الوجود (الوجود الشيئي : الوجود في ذاته ، والوجود الإنساني : الوجود ذاته) والوجود في ذاته هو الوجود الذي يخصب عالم الأشياء المغايره للوجود الإنساني وكلمة في ذاته تعني أنه معادل أو مطابق لذاته ، ومن خصائص هذا الوجود : أنه وجود مصمت ، جامد لا واعي ،تام الكينونه ،لا ينطوي على نفي أو عدم ، ليس به ثقوب ،

لا يعرف الاختيار ، ولا الحريه ، له ماهية ثابته لا تتغير ولا تتبدل لا يمكن أن يعقد أي علاقه بالغير ، فهو ذاته إلى مالا نهاية)(٣٥).

إن الشعر يعي طبيعة العدم المنتشر في ثقوب الوطن ، وآليات اشتغال السلطة على المواطنين ، لذا ينتفض من مئزر السلطه إلى سمو الحريه ، يحول الإزار المحكم إلى ثقوب ، إنه يمارس جدل التدمير والإنشاء معا ، فعندما يعدم الشعر جسده – جسد الوطن – جسد اللغة المهيمنه ، ويأبى بذاته أن يصير أغنيه مبتذله يفتضها السامعون – يصير نارا في الصوره الشعرية (من غلالة النار ضع وجها للتساؤل في الممالك) إن التحول من سطوة المئزر إلى غلالة النار ، تحول بالوطن نفسه من الموت إلى الحياه ،من الانغلاق فى غلالات أيديولوجية سحرية، إلى طلاقة الوجود الحى،وبدائع الإمكان.

ومن كونه وجودًا في ذاته لا يتغير ولا يتحول بجامع ما في المئزر من إحاطة ساكنه ولا تلبس غامض ، وانتفاء العلاقه بالآخر – ينتقل الشعر إلى رحابة النار وقدرتها على الحرق والإعدام والتبديل إن النار تمثل الشوق الإنساني الدفين للصيرورة والتجدد والسمو ، والخروج من حدود الفرديه إلى الكلية ومن الكثافه المعتمه المتاطبقه مع ذاتها ، إلى

الشفافية الحرة المتجاوزه لذاتها باستمرار ، فالصوره الشعرية السابقه تحاول أن تصل فعل الإعدام والنفي المتمثل في غلالة النار المحرقه بفعل الخلق والإنشاء المتمثل في وجه التساؤل الملقي في وجه الممالك ، إن الشعر الخلاق يمثل إعداما متواصلا للماهية الجامدة ، استشرافا لكينونة حره خلاقه ، إنه يعيد إنتاج اللاوجود الممتنع على أنقاض الوجود الوحيد الممكن ، الشعر إرجاء جمالي وجودي لما نحلم به على الدوام ، وليس إقامة داجنة في الأنساق الرمزية الشائعة، يقول الشاعر:

تلك مقاييدك

غطها في النار كما لم

واستغنم

إن الخيال الشعري يذيب القيود الثقال في هذه الصيغه الصرفيه الحوشيه (مقاييدك) التي توازي وحشية السلطة ، الشعر مشغول بتحويل عناصر الكثافة والعتامة والغلظة إلى عناصر السيولة والحركة والنشاط ، الشعر غنيمة حقيقية في الوجود ، مثلها مثل الغنائم المادية التي تضئ إلينا من جسارة غزونا وحروبنا ضد الوجوه الكالحه الواقع والوعي والذات والحضارة يجب ألا نعد الخيال الشعري وجودا من

الدرجة الثانية كما رآه أفلاطون وأرسطو وفلاسفة أمثال ديكارت وليبتز وهيوم، وكأن الشعر ليس إلاّ دونية ميتافيزيقيه بالقياس إلى الشئ نفسه بل هو وجود كامل ، ووعي كامل.

إن الشعر عندما يستحضر عبر جسارة الأخيلة موجودات مجازيه ، وتصورات وجوديه بديله ، فهو يؤسس وجودا ماديا بنفس القوة المادية الحسية التي تتمتع بها كائنات الوجود من حولنا، لا فرق بين الوعي الإنساني يتمثل الأشياء والأحياء في احيازها الحسية العيانية، وبينها يتمثلها في إدراكها الخيالي المجازي ، إن الوعي الخيالي والوعي الحسي كليهما من لحم ودم الوجود الذي نحياه ، أو نتخيله ، أو نحلم به ، بل أرى أن الموجودات المجازيه التي يستحضرها الشعر عبر أبنيته الخياليه أصدق وجودا من الوجود الحسي العياني نفسه ، الحلم أكثر واقعيه من الواقع ، والخيال أجسر خلقا من المخلوقات نفسها ولأمر ما استشهد

قرين علاء عبد الهادي بقولة الخنساء عن الشعر :

وقافية مثل حد السنان

تبقى ويهلك من قالها

أو بيت دعبل الخزاعي :

إني إذا قلت بيتا مات قائله

ومن يقال له : والبيت لم يمت

لقد علم القرين حق العلم أن الشعر قادر على أن يعيد الوطن المستلب والمواطنين الذين غابوا عنه فيه، إن الشعر سكن اللاجئين الذين رحلت عنهم أوطانهم هذا ما أفاق الشعر والقرين على حده الفاجع:

وحين أفاق

كان قد استبد به

عطش الأولين

فنصب لنفسه قصيدة لا تلتئم

يفتح أشياءها في الحروف

ويباغت شواطئها الساكنه

وفي غفلة منهما

نمت بينهما شجيره

تهجت لون الربيع

ما زلت أعصر جو النهار

أسمى ضياء الفصول

إن إنتصاب الشعر قصيدة لا تلتئم يعني انفتاحه على التعدد، والإمكان الكامن في أعماق الحرية ، ولعل تأملنا السابق للحوار الذى أجراه الشعر والشاعر فى النص السردى السابق على النص الشعرى يؤكد حقيقة مهمة، وهو عدم موافقة علاء الراوية عن جل آراء النقاد فى الموروث النقدى والبلاغى العربى بخصوص وعيهم للعقل الجمالى وتفسير اللحظة الجمالية وشروط البلاغة وحدود الإيقاع الشعرى، ومسألة الأجناس الأدبية، والفروق الحادة بين الشعر والنثر إلى آخر القضايا الجمالية والأسلوبية والنقدية التى كونت الوعى الجمالى العربى فى موروثنا النقدى والبلاغى.

وهذا يشير إلى رغبة الشاعر فى الكشف عن علاقة العنف والقمع بين الوعى الجمالى والوعى السياسى، ويستكنه المسكوت عنه، فيقل لم يقله النقاد والبلاغيون أو تغاضوا عنه بقصدية وتعمد، بحكم منطلقاتهم الفكرية أو انتماءاتهم المذهبية التى كثيرًا ما حجبت الحقيقة عن أعينهم وأعين المتلقى وجعلتهم يغمطون حق هذا الإبداع الإنسانى الثرى الكامن فى السياقات الغائبة فى الإبداع التراثى العربى الشعرى والنثرى على السواء، مما قطع سبل التواصل بين الماضى والحاضر من جهة، وعمق الفجوة المعرفية والجمالية بين السياقات الماضية والسياقات الحاضرة، فدائما نعيش هذا الوعى المنقوص سواء فى الماضى أو الحاضر على السواء، إن الشعر عند ((علاء عبد الهادي)) لا يفتح تراكيبه ومجازاته وإيقاعاته على الأشياء والأحياء المحيطة به ، بل يجر إليه الأشياء وأنماط الوعي ، وحدود الذات ، وحقيقة الواقع – يجر ذلك كله ليفتح سره في القصيده ومن هنا كان إنتقال القرين والشعر معا من مقام البلاد إلى مقام القصيده ، ومن مقام التناهي والانغلاق إلى مقام اللاتناهي والانفتاح والتشذر والترامى،إن الشعر يرفع الوطن ليكون أكثر انتماءا لأشواق مواطنيه بنفس القدر الذي يرفع به الأنماط اللغوية

السائدة لتكون أكثر تجسيدًا لجوهر الوعي والوجود الإنساني نفسه ، لا فرق في ديوان النشيده بين أن

يبدع الشعر شعريته ، وأن يبدع وطنه ووطنيته ، وأن يبدع الوعى الجمالى والسياسى العربى أصالته الغائبة،لأن الشعرية الأصيلة هى مساءلة جسورة للمفاهيم وإعادة بنائها قبل أن تكون انسجاما وتطابقا معها، فإذا كانت الشعرية كما رأى جاكسون ((تتجلى في كون الكلمه تدرك بوصفها كلمه ، وليست مجرد بديل عن الشئ المسمى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفه عن الواقع ، بل لها وزنها وقيمتها الخاصه))(٣٦).

للشعر قانونه الخاص الذي يتخارج به عن معيارية الأنماط اللغوية السائدة خالقا معياره التجريبى الخاص به، وللوطن أيضا قانونه الخاص في خلق مفاهيم تجريبية جديدة للمواطنة،أو قل يخلق الشعر جوهر المواطنه الحقه ، في ذات اللحظة التي يخلق بها شعريته الخاصة ، فإذا كان الشعر لغه داخل اللغة أو نظام لغوي جديد يتم تدشينه على أنقاض النظام اللغوي القديم ، فلأنه يخلق نمطا جديدا

للمعنى والإدراك ويقترح مساحات أخرى لحدود الوعي واللغة والحقيقة والواقع ، إن المجاوزة والانزياح الذي يحققه الشعر في نزوعه إلى عطش الأولين وقدرته على تهجي الألوان ،

وابتكار أسماء للضياء من جديد ، يوازيه وبنفس القدره عطش مماثل في النزوع إلى وطن مغاير ، إلى لغة مغايرة، تستبدل بها العلاقات وأنساق والقيم الإنسانية ، والمنظومات السياسية السائدة ، بعلاقات أكثر عقلانية وبهجة وسعادة للإنسان والشعر واللغة والتاريخ معا ، وربما كان إنهاء ديوان النشيده بمقام القصيده ، إشارة إلى ذلك ، فكل المقامات السابقه التي اجترحها القرين والراويه والشعر يتم رفعها جميعها إلى مقام الفن، وهو الممارسة اللغوية الجمالية الحرة الوحيدة التى تستطيع النجاة من التدمير الرمزى العام الذى تمارسه كافة الأنساق والعلاقات والنظم المحيطة بنا، إن نسق الفن نسق خلاق لأنه يضع الواقع قبل اللغة، والوجود قبل الأنماط، وتوليد الإمكان قبل القواعد والمعانى السائدة،فالشعر قادر على الخروج باللغة والثقافة والذاكرة من ثقافية سائدة،إلى وجود تجريبي حي ، يمارس فعل الحياه لا سطوة القوالب القديمة،إن الديوان إذ يعيد ترتيب مجال الجماليات العربية

السائدة فى بنية اللحظات المعرفيية والجمالية الكبرى العربية يؤكد هذا الثراء التعددى المذهل،والتشعيب السيلانى اللانهائي للأشكال الكامنة فيها، بما يطرح مسألة تعدد الأشكال ولانهائيتها قبل المعرفية والمنهجية!!

ومن ثمة يجب أن نطرح هنا ضرورة تغيير نظرة النظريات النقدية والفنية العربية فى خطابنا النقدى المعاصر إلى طبيعة ((الوسيط الحسى)) نفسه المستخدم فى الفنون كلها بناء على ما طرأ على هذا الوسيط من فكرة التعدد والتشعيب والتداخل والترامى اللانهائى فى بنيته الذاتية المادية أولا، وفكرة التداخل والجدل البينى التشعبي بينه وبين الوسائط الفنية الأخرى ثانيا، وبينه وبين الواقع الجدلى التاريخى ثالثا، فهناك الآن ألوان كثيرة من أشكال التداخل البينى الخلاق بين فنون الشعر وفنون السرد، و فنون المسرح وفنون السينما والفنون التشكيلية بما يبعد بها كثيرًا عن مجرد فكرة التناص بين حد جمالى وحد جمالى آخر،أو فكرة التراسل الفنى التكوينى بين الفنون،أو حتى فكرة الأنواع الجمالية عابرة النوع، وغيرها من مصطلحات نقدية شائعة فى خطابنا النقدى المعاصر،نقول هذا لأن مجرد طرح فكرة العبور

الجمالى عبر النوعى، يوقع ما نؤسسه هنا من جماليات التشكيل التشعبى البينى التداخلى التى نطرحها هنا- فى فخ الانفصال والتجزؤ والتراكم المادى الخارجى غير الجدلى البعيد عن فكرة الجدل التشعبي البينى الداخلى العميق، كما يوقعنا فى وهمية فكرة التباعد بين مايسمى بالأصول وما يسمى بالفروع،أو المركز والهامش،ويوقعنا أيضا فى شبهة وزيف التناغمات الجمالية الميتافيزيقية،

والتطابقات المعرفية الخارجية المطلقة، وكل هذه التصورات توقعنا فى فكر التوقعات الجمالية المسبقة وماتطرحه من رتابة وسكون وتتابع منطقى على سلس، على عكس فكرة التجريب التى هى تقاطعات ومفارقات واهتزازات وتوزعات وتشظيات تشعبية جدلية موارة فى قلب بنية المادة نفسها، سواء مادة الواقع أو مادة اللغة أو مادة التاريخ والفكر للإبداع التجريبى هذا المفهوم الضحل للهوية الجمالية والمعرفية

بل له هذه المفاهيم الجدلية التشذرية التشعبية البينية التداخلية، فهى جدلية لأنها تخضع لحد الواقع الوجودى والتاريخى أكثر مما تخضع لحد الثقافة، وهى تشذرية لأنها تفكيك مستمر لاينتهى لفكرة أحادية المركز، وصلابة الأصل، وكلية المعرفة،وعقلانية الحقيقة، وهى

تداخلية لأن فكرة الانفصال الجذرى التى تمارسها الكتابة التجريبية هنا تتم من داخل فكرة الاتصال نفسها وليس بجوارها أو سابقة عليها أو لاحقة لها، فليس هناك هذا الفصل الحاسم بين حد جمالى وآخر،بل ثمة هذا الفصل المتصل داخل بنية الحد وخارجه معا وفى وقت واحد، ((ومن أجل ذلك علينا أن نميز بين مفهومين من الانفصال: مفهوم وضعى يفصل فصلا نهائيا بين مرحلة وأخرى وبين عامل وآخر، ومفهوم

يريد أن يكون مضادا يجعل القطيعة انفصالا لامتناهيا ما يفتأ يتم، وماذلك إلا لأنه ينطلق من نفى الـ (حضور)، والتحقق النهائي،بهذا المعنى يكون (جوهر) الانفصال لايكمن فى الفصل والقطيعة،وإنما فى لاتناهى الفصل ولامحدودية القطيعة،فليست القطيعة هى حلول حاضر يجب ماقبله،القطيعة هى انفصال لامتناهٍ،أى أنها حركة دائبة لاتنفك تتم، ليست القطيعة انفصالا بين حضورين وإنما هى خلخلة للحضور ذاته،إنها إقحام للاتناهى داخل الكائن)(٣٧).

وبهذه المثابة التجريبية الجديدة ينتقل مفهوم اللاوعى اللازمانى للذات والتاريخ واللغة والذاكرة والهوية فى شعر علاء عبد الهادى ليكون هو زمانية الوعى اليومى

المادى نفسه،بما يبعد فكرة الحضور الزمنى عن حضورها الكلى المتسق،ويخلخل فكرة المكان عن تماسكها التطابقى المنسجم،فيصير الزمان تزامن اللازمن،ويصير المكان تماكن اللامكان، بما يفتح أفق الزمان والمكان لا على سبيل الفوضى السائلة العائمة

ولكن على سبيل التعدد والتنامى والتشعيب والتداخل والترامى، فتصير الذات ذواتا، والتاريخ تواريخا، والواقع وقائع، والفكر ممكنات فكر والحقيقة احتمالات حقيقة، والمعنى توالد معانى،حتى يصير الإبداع نظاما للوجود وليس نظاما للثقافة والتقاليد التى هى إما سابقة أو لاحقة على الوجود فى ذاته، وتحديا للذاكرة وليس قبوعا فى متاهاتها الثقافية السردية الكلية وتفكيكا لفكرة الاتصال الزمانى والمكانى والثقافى ليكون مفهوم الزمان واللغة والمنطق هو انفصالات الزمان واللغة والمنطق وتعددها،ومفهوم المعنى احتمالات المعنى وتكوثره!! فليس هناك هذا التسلسل المستمر السلس بين المفهوم والحقيقة وبين العلامة والشىء، وبين الفكر والواقع، فكل من الواقع والحقيقة والمادة والشىء يكونهم التصدع والتعدد والشروخ والفجوات بجانب

الانسجام واللالتحام والمركز،هناك تقحمات اللاموضوعى فى عمق الاتصال الموضوعى، وهناك التناقض غير المبرر علميا فى عمق التناغمات العلمية والمنطقية المبررة، وهناك الجهل والظلام والغياب والممكن والمحتمل يغشون النمو والتحليل والتفسير والتقييم، تعددات داخل الوحدة، وانقسامات داخل الاتصالات،ونسبيات داخل المطلقات،

هناك الواقع بوصفه إمكانا داخل الواقع بوصفه ممكنا وواقعا،وبهذه المثابة فالكتابة التجريبية هى كتابة الكثافة المادية الوجودية الحية،قبل أن تكون كتابة الخطاب الثقافي الشفاف الواضح والنهائي،فليس الإبداع استرسالاً وتتابعًا واتصالاً وانسجامًا ومماهاة،بل مفارقات وتناقضات وفجوات وشروخا والقدرة على صناعة الشروخ المنطقية والمعرفية فى الجسد الاتصالى العام للثقافة واللغة والتاريخ والواقع،بما يخلق هذه الثغرات الجمالية الجسورة فى بنية الاتساق الثقافى المطمئن!!إن التجريب الإبداعى هو قوة تفكيك الاتصال الثقافى الوهمى،وقوة زعزعة المفاهيم العقلانية الكلية

وإبراز شروخات وتفككات وتناقضات الهويات الجمالية والمعرفية والتاريخية والثقافية والمنهجية،لفضح بنى العمى والعشوائية والفوضى والخرافة واللاشرعية الكامنة فى البنى الكلية للعقل والثقافة واللغة والذاكرة والتاريخ والواقع.

إن التجريب يباعد بين الواقع فى ذاته، وبين صور تجلياته فى بنى الثقافة التى ترسمها فى صور كلية اتساقية وهمية،كما يخلخل بين صورة الخطاب وصورة الواقع، وصورة الجمال وحقيقة الجمال،وصورة اللغة وحيوية

الواقع فى ذاته والوهمية الشرعية للنظرية وجسارة صدق المنظور،حيث الحقيقة منظورات لانظرية،وتأويلات تحقيلية لانهائية لا خطابات نظرية كلية تعميمية تجريدية ومن الطبيعى أن تنال طبيعة الوسائط الحسية التشكيلية المكونة لبنى الفنون جميعا، القوانين الجدلية والمعرفية والمنطقية والمنهجية والطبيعة السابقة التى تخضع لها سائر الظواهر الحية وغير الحية معا، ومن ثم فقد أملت هذه التصورات على الفنان شروطها من الضيق أو السعة،والفنان بدوره يخضع لقوانينها خضوع حوار وإبداع وتجاوز وإعادة تأسيس للمجال الثقافى والإبداعى عامة، وبالطبع سوف يتم كل هذا من خلال ضروب شتى

من حسن ((الإصغاء الموضوعى واللاموضوعى))النسقى واللانسقى،الواقعى واللاواقعى،الطبيعى والافتراضى لمكونات المادة الوسيطة نفسه، ولقد تم ذلك فى مقام القصيدة في نهاية الديوان :

شعرية مقام القصيدة

حين أرهف الليل قوامه

فنضح طيفها

وطفق يجمع في دمائها بحره

خلعت عنها نهارها تستحم

فرابط ليله

طوقا لموجها المنتحر

إن دلالة العرى وما تستتبعه من سياقات التخلي ، والانخلاع ، والخروج توازي قدرة الشعر على خلق أنماط الحياه المتجدده خارج الأنماط الثقافية المتبعة والأنساق الرمزية المشكله للوعي والواقع معا ، إن السياسي يربط الحياه بحدود الممكن والمتاح وما هو قائم

نزولا لقواعده والتزاماته المنطقيه بينما الشعري يبحث عن الحياه في فيض الحياه نفسها وفي تفتيح أفق ممكناتها وتنوعها الذي لا ينتهي إن السياسه فن الممكن بينما الشعر فن المستحيل والممتنع ، إن النشيده يحاول جر مقام البلاد إلى مقام القصيد ، يحاول جر الإمكان إلى المستحيل ، والمغلق إلى اللامتناهي ، الشعر أعمق إخلاصا للوجود من السياسه الشعر ينتصر لفن الحياه نفسها "((والحياه قد تحتاط ولكن لتثب ، وهي تشمل المنطق ولكنها فوق المنطق وقد تصطنع المقاييس في أوقات الفراغ ولكنها تزدريها ساعة العمل فالمنطق والمقاييس حدود ، والحياة إغارة متواصله على الحدود))(٣٧) .

السلطان يحيل اللانهائي إلى النهائي ، والمتحرك إلى سكون وموت ، ورؤية الشعر تكسر زاوية الأفق العامه ، لتحولها إلى أفاق فريده تنفتح على المسائله والاستشراف والتجاوز ، إن دولة السلطان قيد وانغلاق ، ودولة الشعر حريه وانعتاق ، يقول القرين في نصح الرمية :

متى أشبع من حسنييها مداي ؟

وأطلق في خامة الريح بوحي

نتأت أحوال قلبي

بين خوافي الجناح

كان الفؤاد حديقة عطش

وكنت أجر عروقي فوق دماها دثارا

وأعصر وقت الظهيره لها

أحلامي النافره

سأملأ من أعلنوني انتحارا

وأعبر ضلوعي إليها

حين تحل الجدائل وتدخل طيّ الرخام

بين صوت الراوية وصوت القرين تتجلى ذاكرة السلطان العربي عبر تاريخه السياسي الطويل ، إنه تاريخ المحو والإقصاء والتبرير والغياب للذات العربية وعلى الرغم من أدبيات السلطان العربية كلها خطابات حول الرعيه نفسها

غير أن المدهش والمثير للسخرية السوداء أن مفهوم الرعية نفسه يظل غارقا في الغموض والنفي والإقصاء ،

إن صورة الرعية لا تتجلى في الذاكره السلطانية العربية إلا بوصفها موضوعا للذات السلطانية ، وآلة صماء من آلات اشتغالها السياسي إن الرعية آليات للتسلط السلطاني وليست ذواتا للوجود الإنساني وكل صور السلطان من كرم وعفو وعقاب وسخاء وتفائل وحزم ودهاء وترغيب وترهيب لا تقوم على الجدل الحر الخلاق بين وجود السلطان ووجود الرعية ، بل تقوم على الخضوع والإخضاع لمادة الرعيه نفسها ، نرى هذا عند ((" أبو بكر الطرطوشي الذي يصور الرعية جسدا مآله الموت لولا الروح السلطانية ، وأرضا ظمئة من دون ماء وظلاما حالكا لولا سراج الملوك (وهو عنوان كتابه أصلا) وعند الماوردي تكون الرعية " يتيما " تضيع حقوقه من دون " ولي " و" أمانة " في يد السلطان المؤتمن عليها ، ويصف الشيرازي زي الرعيه بالغنم السائبه إن

تعذر راعيها " ونبتا " يتوق إلى قطرات الغيث ، وهي عند ابن عبد ربه " إبل " تحتاج إلى من يقودها وولدًا يتعلق وجوده بأبيه ، وعند الثعالبي الرعية خشب متهرئ لن يقوم أوده من دون نار كما يصور الرعيه كل من ابن رضوان وابن طباطبا وأبو حمو الزياني وابن الأزرق كائنا مريضا يحتاج لاسترداد عافيته إلى الدواء السلطاني

لقد غاب الوجود العربي عن تاريخه السياسي الطويل ، وأقصى التاريخ الاجتماعي والثقافي للذات العربية لصالح التاريخ السياسي وسلطة السلطان حتى رأي الدكتور محمد أركون في كتابه عن " الاسلام ، الأخلاق ، السياسة "((أن الدراسة السوسيولوجية للمجتمعات الاسلامية تبدو شبه مستحيلة ، أو بعيدة المنال

والسبب هو أن كل المصادر التي وصلتنا عن تلك الفتره وأحداثها تحتقر مايدعى بالعامة أو الدهماء أو الغوغاء أو الأوباش أو الرعاع أو قطاع الطرق أو الفساق أو الزعار (الذعران) أو المفسدين ، وكل هؤلاء يشكلون قطاعات واسعه مما ندعوه اليوم بالجماهير الشعبيه " أو بالشعب))(٣٩).

أمام هذا الاقصاء والمحو يصحو الشعر في صورة القرين ،كاشفا عن هويته الغائبه ،وصوته الضائع في البريه،محاولا لي رقبة التاريخ السياسي العربي ليحوله من دولة السلطان إلى سلطان الدوله ، ومن مملكة الرعايا إلى مؤسسة المواطنه يتحرق الشعر في استفهامه الموحش على لسان القرين في النص الشعري السابق بقوله مخاطبا بلاده :

متى أشبع من حسنييها مداي ؟

إن صوت الأنا الشعري يجادل الوجود الغائب في ضمير الغياب الكامن في (حسنييها) ، فقد نتأت أحوال القلب بين خوافي الجناح ، إن أجنحتنا ظاهرها الخفه والحريه ، وباطنها التقييد والهوان ، إنها أجنحة للجنوح والارتخاء وليست للرفرفه والاعتلاء ، ومن هنا تحول قلب الشعر في النشيده إلى " حديقه للعطش " فالشعر قادر على أن يخلق قلق السؤال في صورة الحديقه غير المعشبه يكفي الشعر أن يمتلك القدره على خلق أمل الحدائق وسط الجدب العربي العام لكن صوت القرين كان أكثر قدره على نفي صوت الراوية، إن القرين مشغول بتدمير صوت الوعي الجمعي السائد، فالوعي العام دمار عام،

ولا بد من تبديل حركة الوجود السياسي والثقافى العربي ليولي وجهه شطر المستقبل، لا الماضي، لن يجدي تأسيس حقيقة المستقبل

بنفس الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية والمادية التي أسست عليها حقيقة الماضي،

يقول القرين مجسدًا صوت الوعي القديم:

تحيا الشمعة دون حياة

قبل أن تمتد إليها ذراع النار

وحين تعيش تموت

فاعلم أنك حين تشد اللون الدامي من شرفته

لبقية ألوان الأرض ليهدأ

يتكاثر لا يتكسر

لقد وعي الشعر أن وعي الازدواج والتجاور لن ينجب حياة أصيلة مستقلة إن الشعر هنا يبتدئ ولا يكمل، يؤسس ولا يرمم، إنه معنى بمحو أسباب الفجوات والثقوب والغياب فى بنية الوعى الجمالى والمعرفى العربى، لا بمجرد مساءلته مساءله خجوله، إن شعرية النشيدة شعرية الهدم والبناء، شعرية التغوير والتغيير.

يقول القرين:

بادي بدو

لا تخفض صوت الغابة فيك

وحدك

قبل العالم

سرت بمائك

عيناك

مغمضتان عليك

وقبل دخوله العالم لك

لفظتك الأم كما لفظك

من قبل الأم – أبك

هذي سنة أرضك

ليست سننك

إن برح أمرنا بك

إن غاب مخاض صعيدي

أو نورج صعدك

لا تتلين واشأن شأنك

لك منسك

ما أنت عليه الذابح

صوتك وصيك

أعلم أني نوتي أبعث وحدي

فاستغش فوق مياهك قلبك

وإن أغواك غريب شح

ولا تهمأ عينك

وإن خطو أنسأهم عنك

يسطو عليك اسكبه

وإلا تسد عليك

ضع عينا فوق مداك يسد

وأفسح فيك سماءك

لا تهمل

وتمهل

وتدبر مهلك

ص١٢٦-١٢٧

هنا يصير الشعر صوت ذاته، لا صوت واقعه، لايجسد الأشياء والعلاقات بل تتجسد فيه الأشياء، لاتنجر اللغة الشعرية لترى العالم بل ينجر العالم إلى شيئية ورؤى الشعر، إنه معنى بتجاوز جميع صور العلاقات والأنساق التي شكلت الواقع إن الشعر يجعل اللغة تبدأ من جديد في تعبيره (بادي بدو) وعندما تتخلى اللغة عن عاداتها السابقة في الوعي والتنميط والترميز تعود إليها قدرتها الخلاقة من جديد، ويعود للوعي الإنساني تفتحه المنتج، ويعود للوجود حركته الخلاقة، نرى هذا في صورة الجدل الدائر بين صوت الغابة الهادرة في أعماق الذات (لا تخفض صوت الغابة فيك) وصوت العالم المتسلط بسننه وأنظمته وعلاقاته (وقبل دخول العالم لك، لفظتك الأم

كما لفظك من قبل الأم – أبك)، ولنلحظ هنا الصورة الشعرية في الغابة التي تتنامى في أعماق الجدل الشعرى إنها تتجه صوب التكثروالامتداد والتداخل التعددى في الخلق، ولأمر ما سيقت صورة الغابة للتعبير عن طلاقة الخيال وسموه للخلق والعلو والتأسيس، ولأمر ما سيقت صورة تجزيئية متقطعة لصوت العالم المحيط بالشعر والخيال، صورة الأم اللافظة، والأب المتنحى صورة اللفظ لدى الأم تتأتى من جهة الاعتمادية الحضارية المريضة، وتنحى الأب يتأتى من جهة التسلط الذكورى المهيمن المصادر لكل صور الجدل والتعدد والعلو، وكلا الصورتين الشعريتين يطلقان نمطين متضادين متنافرين من الوجود، والمهم أن الشعر يرفض هذا التمزق والتسلط، ويرى أن حياة العقل العربى والوجدان العربى لاتليق أن تتنامى في أى منهما، بل يليق بالعقل العربى المعاصر، صوت الغابة المتنامى والمتكثر والمتداخل.

إن شعرية القرين في ديوان النشيدة معنية بتفكيك أنظمة العقل السياسي العربي القائم على التسلط الأبوي، وتفريغ وعي الإخضاع والإذلال حيث يتحكم الأعلى في الأدني، والأدنى في الأدنى منه، بما يفرغ العلاقات الإجتماعية والوجودية كلها من محتواها الإنساني، ويختزل العالم إلى

نمطيين جد هزيلين من أنماط الوجود التراتبى، هما نمطا السيد والعبد، وفي هذين النمطين تمارس كل صور المحو والإقصاء والتغييب على كل المستويات الوجودية والمعرفية والجمالية والحضارية فعلى مستوى الوعي يستبدل منطق الإبداع بالإتباع، والعقل المنفتح بالنقل المنغلق والرغبة الطليقة الحرة بالعقلانية الباردة الظالمة، وعلى مستوى الوعي الديني الخلاق، يستبدل الاندفاع اللاشعوري الحي للرؤية الذاتية الحرة، بالنسق اللغوي الشعوري العام القائم على الحس المشترك الذى صنعته المؤسسة العامة

فيحدث هذا " التكافل السكوني " بين الفرد والسلطة في شتى صورها، فيستبدل الفرد إرادته الحرة في التعامل مع السلطة بإرادة خضوع عام نابعة من النسق اللغوي السائد وهي إرادة ليست نابعة من روح الناس، ولا من وعيهم الذاتي الحر، وثمة فارق حاسم بين الخضوع السالب لمنظومة فكرية تنادى بالحرية والوعي والكرامة والعقل، والإبداع، و بين التثاقف الرشيد المبدع القائم على الانضباط الواعي الخالق للحرية، فالخضوع اندماج بالآخر من خلال آليات الانسحاق والتغييب والانضباط المسؤول اندماج

خلاق للذات بتعددها والوجود بتكثره، وهنا يعي الشعر مسؤوليته في صوت القرين إذ يقول:

لا تتلين واشأن شأنك

لك منسك

ما أنت عليه الدابح

إن ثقافة التليين، والتنعيم، والتنميط،وتغليف تناقضات الواقع،وحبس مفارقاته الحسية والجدلية اللامتناهية تقف بموازاة بل بمناقضة، ثقافة الصبوة الخاصة الفريدة النابعة من صوت الذات الحرة أى من جسدها الحيوى الوجودى:

أعلم أني

إن لم أسر بعقلي

لن – بين سرابين – يسري بي

نتأصل وجد سواقيك

تأمل هربك

إن وجد الشعر يمنح نسق وعيه من سواقي الداخل الموارة بالأصاله والتجدد أما وعي الخارج فوعي قد دجنه السياق

اللغوي العام الذي أسس للحس المشترك وللقوالب العقلية السائدة، وعلى المرء أن يمارس طقوس ((الولاء المدمر)) لهذا الوعي العام، عليه أن يعلن العصيان المدني العام فعندما يسكن الوعي الجمعي في أحياز الولاء اللغوي العام يحدث نوع من " التكافل السكونى القاتل " بين وعي الأفراد، ووعي السلطة الممتد في كل مكان، فعلى حين تقدم السلطة للناس أفكارًا مطمئنه ونهائية تداعب بها كسلهم الفطري الوجودي، وتدغدغ شوقهم إلى الراحة وخوفهم من المسؤولية، وهروبهم من الحرية، نرى هذا الشوق الفردي الطاغي لدى الأفراد في جعل السلطة وكيلا عنهم في الوجود، وفي هذه الوضعية وضعية (التكافل في الموت) يمارس الواقع والناس والسلطة وجودا مزدوجا مدمرا ظاهرة السكينه والرضا، وباطنه العدوان والنفي ليتجلى ذلك في " شكل إعجاب شديد بالسلطة وحب أعمى لها، وبهذه الطريقة تكون الشخصية قد أبعدت الميل العدواني من ساحة الشعور، وحققت نوعا من التوازن الظاهري، بحيث يخف الشعور بالإذلال لكون الشخص يجد تبريرًا لخضوعه للسلطة على اعتبار أنه " يحب السلطة " ويعجب بها))(٤٠)، وبذات

النسق التبريري الظاهري، تبادل السلطة الغاشمة رعيتها حبا زائفا، إن كليهما الواقع والسلطة يتبادلون الرغبة في العدوان والإقصاء والموت في نمط من

أنماط الوجود الازدواجى المستلب، يفر كل من الطرفين – الواقع والسلطة – من تسلطه وبطشه في الآخر، يفر الواقع من حريته خالقا بديلا وهميا ينوب عنه في الوجود يتمثل في شكل السلطة وممارساتها السياسية والاجتماعية والثقافية اليومية

أي العقل الجمعي العام، وتفر السلطة من وجودها المتسلط القائم على الديكتاتورية والعدوان في صورة ادعائها الحفاظ على الوطن والمواطنين إنه ((تبادل اعتمادى مرضي))، في بنية اجتماعية سياسية ذكورية متسلطة شعب يحب جلاده لأنه يهرب من وجوده الحر وما يستتبعه من مسؤوليات شاقه وسلطة تحب إذلال وإخضاع شعبها، لأنها تهرب من وجودها المبتذل القاتل إلى وجود مزعوم يدعي حب مواطنيه الزائفين، وكلا الطرفين يؤسس لهذا النمط من الوجود الذي أطلقت عليه نمط " التكافل في الموت " وهونمط كئيب يعلي من التملك

المادي الغليظ على الحرية الخلاقة المنفتحه، إن الخوف من المجهول والهروب من اى شيء لا يخضع لقاعدة مسبقة، انتهى بالمواطنين جميعهم مفكرين وشعراء وأصحاب حرف، وجمعيات أهلية وأصحاب دعوات مدنية وغيرهم من مختلف الطوائف والفئات ـ انتهى بهم إلى التعايش مع نمط وجودي قائم على

التناسق الوجودي الوهمي، والانسجام الحياتي القشري ، وهو نوع من التعايش قائم على التبرير الوجودي المقيت بين السلطة والمواطنين ، نمط من ((التكافل الوجودي السكونى)) وهو يشبه عالم الأساطير البدائية في حتميته، ومجهول يته وغرابته ولاميته، كل الفارق بين عالم الأسطورة وعالم الواقع الذي تبنيه شعرية المشيدة للشاعر علاء عبد الهادي يكمن في استبدال السلطة المعاصرة في مصر والوطن العربي كله، منطق الخرافة الكامن في الأسطورة بمنطق الحتمية التسلطية الغريزية الكامن في الممارسات العربية السياسية والاجتماعية والثقافية المعاصرة لقد استبدل المواطن العربي المعاصر مجهول

الأسطورة والخرافة، ومجهول المسؤولية، والحرية والجسارة، بذكورية السلطة المسئولة عنه، وشيوعية العقل الاجتماعى السياسى العام الذى دشن لحس وذوق عام

لقد حل الدكتاتور العام في المواطنين حلول وجود لا حلول تمثيل، وحل المواطنين فيه حلول وكالة في الوجود لا حلول اختيار حر، في نوع من الوجود أطلق عليه ((الصوفية السياسية الحلولية))، وأصبحت الحقيقة العملية الفعلية كامنة في التطابق مع الوعى السياسى العام، وامحت الحدود

الفارقة بين الخاص والعام تماما، وفى هذا الواقع الخرافي القشري ((لم يعد أسلوب صناعة الثقافة بحاجة إلى اختبار نفسه إزاء أية مادة منيعة، فأسلوب صناعة الثقافة هو أيضا إنكار للأسلوب، وصار التوفيق بين العام والخاص، بين القاعدة ومتطلبات محددة لمادة الموضوع- التي يؤدى تحقيقها وحدها إلى إضفاء مضمون زاخر بالمعنى على الأسلوب- توفيقا عقيما بسبب توقف وجود أدنى توتر بين الأقطاب المتضادة: فهذه الأطراف المتفقة صارت متوافقة متماثلة على نحو كئيب))(٤٢).

لقد صار الوجود صناعة لاحركة، وسيطرة واتفاقا، لا جسارة وحرية، لكن الشعر معني باستمرار بالمروق والخروج لن يركن القرين الشعرى إلى مقام البلاد المعتمة، فالوجود نفسه سفر دائم، وانتقال من مقام إلى مقام تبعا لانفتاح درجة الوعي بالأنا والعالم معا، الشعر مشغول بالسياقات الغائبة لا الحاضرة، بالمناطق الصامتة، لا المناطق السائدة المرئية، لقد قضى القرين والراوية مساحات معقده من التنقل والترحال في سديم الذاكرة الثقافية العربية كاشفين عن جدل المعنى واللامعنى، الحضور والغياب، العزاء والعناء، التملك والكينونة، الوجود واللاوجود إن البرنامج السياسى الذى يقترح إلغاء الاستقلال الذاتى لعلاء

الراوية صوت الشعر الخارج على النسق العام، سوف ينهار أمام جسارة الخيال الشعرى في الكشف والتعرية

وهذا ((لايتأتى للفن إلا من خلال الشكل الجمالى وهو الجانب الثقافى الوحيد الذى يحرر الإنسان، لأنه يترك للأشياء وجوهها الفريدة، وهو يضع مسافة بيننا وبين الأشياء والمشاهد والكلمات، وهو يكشف عن حضور كيفى للأشياء، ولذلك فهو توكيد وبلورة لكل ما هو نوعى وخاص))(٤٣).

ومن هذا المنظور الجمالى أسس ديوان النشيده لوطن ووعى جديد، من خلال تأمله الشعرى والمعرفى في لحظات الوجود الكبرى المكونة للوعي العربي القديم والمعاصر معا وهى: (التصوف – العشق – الكتابة – البلاد – القصيدة) أسس ديوان النشيدة لشعرية الترحال والتجاوز والاستشراف في مقامات الوعي الإنساني مقيما جدلا جماليا ومعرفيا معقدا بين شروط النفي وشروط الوجود في بنية الثقافة العربية نفسها، معيدا لهذه البنية رأب صدوعها المزمنة، لاحما سداها المفككة – مفككا لحمتها المتسلطة، وفي كل الأحوال مارس الشعر لعبة " الموت والحياة "، فلن تكون ثمة حياة لمن لم ينسلخ من جلده المهترئ، خالقا حياة بديلة وليس غير الشعر قادرًا على تفكيك المنظومة الرمزية

السابقة التي تؤطر الوعي وتصنف الحقيقة، وتنمط الوجود، فنحن مسجونون في سجون فكريه وشعورية وتصوريه من نوع ما وضعته القواعد اللغوية الشائعة، والرموز التصورية الذائعة لكن الشعر إذ يدخل في وعيه الجمالي الخاص به يكسر أنماط الوعي المألوفة ليدفع بالإدراك الجمالي بعيدا عن نمطية الوعي العملي الشائع، إنه يدفع بالوعي واللاوعي والخيال والحدس إلى لحظات

فريدة خارج الزمان والمكان وما يتجاذبهما من تصورات عامه إن الشعر يدخل في أكناه الأشياء، وهويات الكائنات، إنه يدخل رحاب التعدد والتمدد والامتلاء، إنه نوع من الإدراك الحسى الجمالى المحض ليرى الأنماط المألوفة عبر أشكال وصور ونظم وعلاقات غير مألوفة، الشعر ينتقل من متتالية الحياة والوجود، إلى تعددية الرؤى، وتشعبية الخيال

وهنا يحدث تغريب للعالم – الأشخاص الموجودات – أنماط الإدراك – أنساق الرموز – لينقل حدود هذه التصورات كلها من أطر المعرفة إلى حالات التعرف، فالشعر يجرد جميع أنماط الوعي السابقة من جميع تشابكاتها العلائقيه المضادة، إلى تشابكات جديدة وعلائق جديدة، ولذلك فقد استولى القلق على القرين في مقام البلاد السلطانية المتسلطة التي لم

يتوقف فيها الشعر والقرين والراوي لحظة عن الموت.

ملآن دمك

دقيقه أخرى تمر

أشعر بآلام خطاي

يجب أن تتوقف عن التدخين

كيف وأنا لم أتوقف دقيقه عن الموت ؟

يموت القرين في ممالك معتمة ليس فيها ثقوب ليدخل منها التاريخ، لذا نراه يحاول أن ينتقل من أنماط الإدراك السابقة، وأنساق العلاقات السائدة محولا أطرها المعروفة الثابتة إلى حالات تعرف يخلق فيها الشعر هويته من جديد منتقلا من حالته السمعية المألوفة في ذاكرة الوعي الشعري السابق إلى حالته الكتابية القادرة على التعدد والترامي والانفتاح:

وبين سطوري أسير

إلى كوة تحت فئ المدارس

إلى غربة تشتهي

ولا تمتطي من غسيل الكلام الكلام

فلن يقرص القلب شد والبيانو القديم

وما منفذ في السراب، المرايا، الرخام

قصيدي له سره !!

ولكنه سوف يعلو لحرفي

لذاك الذي لم يقع في الشباك

ويحنو على الدفقة النازفة !!

لمن أحتكم ؟

إلى الآخرين !!

لقد تكشف للشعر أخيرًا أن جميع مدارات الذاكرة الثقافية ملغومة باللامعنى، ومكتوبة بالموت، سواء كانت مدار حلم أو عشق أو وطن أو نقد، أو فن الذاكرة كلها ملغومة، بما دشنته السلطة، لذا فعلى على الشعر أن يبدأ من جديد جميع مداراته الممكنة، عليه ألا يمتطي غسيل الكلام، بل عليه أن يصغى إصغاء خلاقا لجوهر واقعه حتى يعينه معاينة حسية

جدلية تدفعه إلى أن يخلق لغة جديدة قادرة على تمثيل الوجود الجديد

أنا لم أحكم على غير نفسي

لأحلج هذي اللغات فتصفو

لنص يحل المدى، من فضاء قديم

لغين الكتاب

لزاد صفا في حليب الرماد

لسيرة ماء

ما – في مقام المدى – قد تداعى

لأوراد عاهرة تصطفيني

لسفر همي في النبوءة وامرأة

لا يجف الرضاب على حرفها

صفات الينابيع فيها، ولم يكتشفها العطش

لثدي

فهل ندّعي من حليب الطفولة

نغنغة في الكلام

إن الشعر يطرح نفسه هنا بديلا للوجود الذي دشن الخطابات الثقافية السيادية، إنه يحلج عشوائية اللغات حتى تصفو ويصفو معها وعينا ووجودنا معا إن شعرية الديوان تعيد تنسيق الوجود اللغوي من جديد بأن تجعل الوجود

الإنساني سابقا على اللغة، نافية كل تصور ما هوى للذات والواقع والحضارة قبل الوجود اللغوى نفسه، إن تفكيك العقل اللغوى العربى من خلال تجاوز الخيال الشعرى له، هو إعادة تأسيس للوجود العربى من جديد، لقد كان ذلك هما واحدا مسيطرا لدى علاء عبد الهادي في كل صور شعريته المتطورة عبر دواوينه جميعا، نراه في دواوينه كلها (معجم الغين – سيرة الماء – حليب الرماد – أوراد عاهرة تصطفيني، النشيدة)

يتجسد هذا الهم في: كيف نكتب وجودنا الحقيقي الخلاق وسط عالم يموج بالتناقض والأدلجه والنفي ؟

لقد عانى النشيدة ألوانا من شتى من المعاناة، عبر سياقات متنوعة متضادة في جميع مكونات الذاكرة الثقافية العربية، فعل الشعر ذلك، والشعر فعل قبل أن يكون تجسيدا، رغبة منه في أن يصل للبدايات الخلاقة السابقة على الوعي والأطر والأنساق، وكافة ألوان الترميز الثقافي، ولعلّ في رثاء الشعر للراوية والقرين معا في نهاية ديوان النشيده ما يؤكد هذا الشوق الخلاق للبدايات الجديدة الحقه، التى لا تنتمى إلى القرين وحده أو إلى الراوية وحده.

يقول الراوية في رثاء قرينه:

رثيك يا قرين ولا أصادي
ولم أك من جفاك ولم تعـــاد

تدثر دفقة الشقهات صدري
ولم خالعت في صفوي رقادي

وراوية يعيش الشعر يشري
سرابا في القصيد وفي العبــاد

كأن نجو مه اشتملت بليل
ينث الحسن، تشفع في السواد

خلف روايتي في العشر شك		كقد النـــــار يرقص في الفؤاد

كأن النور شب يسر سرا		وبش البوح يسلمني مدادي

فخنت روايتي وكتبت شعرا		أعادي القوم أحلب في الرماد

إن المتأمل فى ديوان النشيدة على طوال سياقاته الجمالية، يرى القرين كان يعادي راويته فى كافة أشكال المعاناة فى السياقات الشعرية للديوان، ومن هنا كنا نظن أن القرين سيرث راويته في النهاية في رؤاه للشعر والوجود، لكننا

فوجئنا في نهاية الديوان بأن الراوية هو الذي يرثي قرينه لا العكس، وهذا له دلالته الحاسمة والمهمة للغاية فى توضيح رؤية الشعر للعالم، أضف إلى ذلك أن الراوية كان يرثى قرينه عن وعى معرفى نافذ، وتعاطف عقلانى مثقف، بعد أن لفه شك في ذاته وفي قرينه معا، ومن قبل كان الشك من قبل القرين فى الراوية، وهنا يجب أن نقرر

بان الشعر فى الديوان كان على وعى دقيق بما يصنع، وبما يؤسس له من جديد، إن الشاعرعلاء عبد الهادي يرقى بالشعر هنا أن يكون محض ذاكرة قديمة فقط، كما يرقى به أن أيضا أن يكون محض ذاكره حداثيه مبتوتة الصلة بجذورها الأولى، الشعر هنا يؤسس ديالكتيكه الحسى الخلاق في بنية العلاقة التى تؤسس الأنظمة المختلفة للوجدان العربى، وليس في بنية العناصر الساكنة لهذا الوجدان الخبرة الجمالية

هنا نشاط وحراك وجدل، وليس ملكية واحتواء وإسقاط، إن الشعرية الحقه تكمن في جدلية وتجريبية العلاقات المتجددة، ولا تكمن في أي من طرفيها على حساب الطرف الآخر، إنها شعرية التغيير الجذري، لا شعرية التعبير أو شعرية التطهير الطيفي الذى لا يرقى بحال من الأحوال إلى قوة التغيير المادية الشعر هنا ليس تطهيرا بالمعنى الأرسطى

حيث يتلبس البطل الشعرى فى القرين أو الراوية الأفعال النموذجية لدى الجماعية، أو الأنماط الثقافية للذاكرة الجمعية بل الشعر هنا يؤسس للتغيير لا التطهير، بحيث ينتزع نفسه من الأنماط السائدة للوعى والإدراك والذات والعالم فى الذاكرة الثقافية العامة، مرتفعا إلى مستوى السيطرة عليها و تأملها، والخروج عليها، ودفعها إلى مسار وجودى وجمالى وعرفى جد مختلف، كما يرقى بمتلقى هذه الشعرية إلى ممارسة الوعى النقدى القادر على إعادة مساءلة الأساسات الكلية التى كونت وجوده ووعيه فى الماضى بوصفه حاضرًا، والحاضر بوصفه ماضيًا ومستقبلاً مستشرفًا خادعًا، إن النص الشعرى عند علاء عبد الهادى ينفتح على الأسرار الفعالة الخبيئة ولا يركن فى الممكن والشائع فنصه كما يقول آيزر نص يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده، يجب علينا أن نحث ونحرض وعينا الجمالى والمعرفى لنرى إلى ما لم يقله نص علاء عبد الهادى، لنرى الكامن فى صمته وما يعد به مستقبلا. وبهذا فديوان النشيده يؤسس لحداثة شعرية أصيله لا تتنكر للشروط الجمالية والمعرفية والحضارية لواقعها العربي المعاصر قديمه وحديثه، ولا

تتنكر أيضا للسياقات الجمالية والمعرفيه والحضارية المتجددة في السياق الحضارى للآخر، ولكن على شريطة ألاّ يكون ملكا لأحد الوجهين

أو كما قال فى ديوانه ((سيرة الماء)) عن سفر الهوية:

لم يبق سوى الكتابة.. أو... أن أمتلك نصا..

يمنحني حق إبعاد الآخريـــــن عنى!!!)

إن الشعر الجاد يحاول تأسيس وجوده خارج كل ما هو مقول ومعطى سلفا سواء في التجربة الحضارية والشعرية والنقدية الموروثة سواء فى تراثنا أو تراث الآخرين، كما لا يؤسس نفسه داخل ما هو مطلق في لغة الموروث النقدى والجمالى في التجربة الشعرية العالمية، إنه يؤسس باستمرار سياقات جمالية ومعرفية وتخييلية للجدل والفحص والمراجعة، لأن كل المعارف والتصورات والأفكار في الأنظمة الشعرية والفلسفية العربية والغربية على السواء، هى مجرد تصورات ومنظورات ومقاربات رمزية افتراضية للواقع، وليست هى الواقع نفسه سواء عندنا أو عندهم، أنها تمثلات للواقع، وليست مطلقات معرفية له، وليس هناك في العالم عيان مادى محض، أو

تمثيل جدلى كلى خالص، بل هناك عمل وصناعة وتحوير للعالم الخارجى باستمرار سواء فى نظريات العلوم التجريبية، أو نظريات الشعر أو نظريات الفلسفة، هناك فقط تعديل وتحويل للعالم الموضوعى من

وجهة النظر الخاصة بالعلم، أو بالشعر أو الفلسفة أو النقد، ((ومادام الجمال ابتكارا (*invention* لامجرد اكتشاف (أو إعادة اكتشاف)) *Redecouverte* فستظل مهمة الفنان هى تحوير العالم لامجرد الكشف عنه))(٤٤)، وهذا يعنى أن الواقع الفنى الكامن في الإبداع يختلف اختلافا كيفيا عن جميع صور الواقع الملموس المحيط به، سواء كان فكريًا أو ماديًا((فالواقع في مضمار الفن لايمكن أن يكون مجرد عملية تنظيمية يعيد فيها الفنان تركيب شيء كان موجودًا من ذى قبل وإنما هو حدث جديد كل الجدة، لامجرد تحقيق لشيء كان ممكنا))(٤٥).

ومن هنا فقد بث النشيده ألوانا من التفكيك والتحطيم وإعادة البناء لأشكال تراثية وحداثية عدة، كانت تمثل مراكز معرفية كونية مطلقة مهيمنة على الوعي المؤسسي في بنية العقل والوجدان العربي والغربى معا، وكان الوعى الشعرى قادرا من خلال جساراته الخيالية

والمعرفية والتجريبية معا،أن يعيد ترتيب وتنظيم وصياغة بنية الثقافة العربية من خلال دقائقها الخمس الكبرى المكونة لمراكز الوعي فيها، والتى طرحها الديوان،أقصد بذلك مراكز((التصوف والعشق والآداب السلطانية، والأشكال البلاغية للكتابة، والموروث الجمالي والنقدى لبنية الشعر)) ومن خلال

جسارة الخيال ((التفكيكى المنظومى المتآزر)) الجامع بين النسقى واللانسقى، والواقعى واللاواقعي، لهذه المنظومات الخمس المكونة لجوهر الوعي الجمالي والمعرفي للثقافة العربية القديمة والمعاصرة – حاول الشعر في النشيدة كشف النقاب عن الأيديولوجيا المعرفية العربية الغائبة، من خلال الأيدولوجيا المعرفية الحاضرة، وحاول استحضار الأنساق الصامتة الممكنة والمحتملة من خلال الأشكال الشعرية المجسدة للوعي والثقافة والشعر والبلاغة، إنه أعاد تنظيم وترتيب العلاقات الوجودية والجمالية والمعرفية المكونة لبنية الوعى العربى بما يحدث فيها نقبا تصوريا تحويليا لبنية العلاقات المكونة لهذا النسق، ومن هنا فقد أسست شعرية النشيدة- لو استعرنا مصطلح برجسون ((لصورة عضوية منظمة للديمومة)) الحضارية والمعرفية والجمالية العربية، على

أن نفهم مصطلح الديمومة لبرجسون هنا على معنى الجدلية المادية اليومية للوعى المعرفى والجمالى العربي إن جوهر الشعر في هذا الديوان يكمن في قدرته على تأسيس المنطقة الرمادية البينية للوعي العربى المعاصر، والكائنة بين النظام واللانظام، والمماهاة والفوضى،فهى شعرية نظام اللانظام،أو التفكيك الهادم البانى

لقد انشغل الشعر فى هذا الديوان بالوعى الشعرى التشعبى البينى الجدلى، لا الوعى الشعرى الأحادى الإطلاقى، إن شعرية النشيده شعرية خلاقه جادة يسيطر عليها الرغبة المشتعلة لهدم العالم بذات الدرجة الراغبة في بنائه، وإعادة تنظيمه وتأسيسه من جديد، فالديوان لا ينفي النظام، لصالح اللانظام، ولا المركز، لصالح الهامش أو العكس، بل يحمل في طياته الغنية إمكانية جمع المبادئ المتضادة المتفارقة في نسق كلي تعددى انفتاحى جدلى يقوم على التكامل والتصادى والتعضون وليس التلفيق، والاستبعاد والنفي، إنه يقدم رؤية معرفية جمالية بديلة بمفهوم المصطلح لدى الناقد إدوارد سعيد، ومفهوم الفكر البديل عند إدوارد سعيد حسبما يراه الناقد((جوناثان آراك)) أن الفكر البديل عند إدوراد سعيد ((يضع على

عاتق الناقد- والشاعر والمثقف- مسؤولية تحديد موارد بديلة، وقراءات بديلة وأنماط بديلة لعرض الأفكار. فالمهم هو التوصل إلى أداء بناء مبدع خلاق من ناحية، ومعارض للأنماط السائدة من ناحية أخرى، يسعى لإضافة صوت جديد إلى الساحة السياسية والثقافية، وإلى إضفاء صبغة التركيب على ما كان ينظر إليه من أعمال، نظرة كلية شمولية، بتقديم عمل مواز، ولكن متمايز عن سابقه، يبين ما كان خفيا ومسكوتا عنه))(٤٦).

ولقد قدم ديوان النشيدة هذا الفكر الشعرى البديل، من خلال انفتاحه الكلى على شعرية الحياة نفسها في غناها الجدلى التشعبى اللانهائي. إن الكتاب التجريبيين الحقيقيين لاينوعون الفكر واللغة والخيال داخل المنظومة الكلية العامة للإبداع،بل يخلخلوان هذه المنظومة نفسها من جذورها، ويسائلون ويتساءلون عن مدى مشروعية التمثيل الرمزى المؤسسى العام للقيم الثقافية الكلية التى تحدد مساحة الوعى واللغة والعقل

والفعل فى المجال الإنسانى نفسه والتى تحدد الطرائق الإدراكية والذوقية والقيمية التى يرى بها الناس الأشياء والواقع والطريقة التى يرون بها أنفسهم، والذائقة التى يذوقون بها الحياة والنصوص، ففى الكتابة التجريبية

الأصيلة الكتاب لاينوعون ولايعددون ولاينفتحون داخل القوس المنظومة الرمزية الثقافية العامة للإبداع فى مجتمع من المجتمعات حتى وإن تعددت تصورات هذا التعدد المبدع داخل السياق الكى للمنظومة،بل هم يغيرون فكرة المجال الثقافى كله، ويجددون أسس النظام أى يبدلون جذوره المعرفية والجمالية والثقافية بما يحدث هذه الطفرة النوعية

الجذرية فى بنية الوعى بالواقع واللغة والإبداع والجمال وحدود الإمكان البشرى نفسه، مستبدلين إدراكا بإدراك،ومفاهيم بمفاهيم،وعالم بعالم جديد،وفى هذا التغيير التجريبى الجذرى اقتراح ببرنامج معرفيى تخييلى جديد يؤسس حساسية معرفية وتخييلية جديدة ترى الأشياء عبر تمثيل جديد للواقع والأدب والخيال والحياة، وعبر هذا التمثيل يمكننا أن نُعيد خلق العالم وأشيائه وموجوداته وأحيائه وكافة صور علاقاته من جديد.

المصادر والمراجع

حسن حماد، الخيال اليوتيبى، دار اللكلمة،ط ١، ٢٠٠٦، ،ص٥٤.

هنرى لوفيفر،المنطق الجدلي ، ترجمة ابراهيم فتحي ، دار الفكر المعاصر القاهره ١٩٧٨م ،ط١، ص١٥.

د. صلاح قنصوة ، أنطولوجيا الإبداع الفني ، فصول – مج١٠ ، ع٣،٤ يناير ١٩٩٢م ، ص٤٢-٤٣ .

Blanchot (M) :,ESPACE LITTERAAIRE IDEES ١٩٦٧ LEREED. G ALLINARD ١٩٥٥:٥٥.

نقلا عن د. محمد الناصر العجيمى،النقد العربى الحديث ومدارس النقد الغربية،صفاقس،تونس، ١٩٩٨،ص٨٥

٤ .د .رمضان بسطويسى،الإبداع والحرية،الرمز والسلطة،مجلة فصول،مج١١، ع١٩٩٢،١،ج١،ص٢٥..

٥ ـ راجع ليوتار – الوضع مابعد الحداثي ضمن : مدخل إلى ما بعد الحداثة ت: أحمد حسان : هيئة قصور الثقافة ١٩٩٧ ، ص١٣٨ .

٦ ـ تيرى إيجلتون،الماركسية والنقد الأدبى.

٧.د. عز الدين اسماعيل، جدلية الإبداع والموقف النقدى،مجلة فصول،مج١٩٩١،١٠،ع ١،/٢ ص١٤٦.

٨ ـ د. ياسين النصير،شعرية الماء.

٩ ـ راجع هنا للشاعر دراسة قيمة بعنوان،شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل،الأنا بوصفها أنا أخرى(دراسة ثقافية) مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب،٦،ع١ ، يوليو/ أغسطس، ٢٠٠٧،ص١٧٥.

١٠ ـ د. رمضان بسطويسى، الإبداع والحرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية،١١٩، القاهرة، ٢٠٠٢ ص٣٢٧.

. شعيب حليفي : الرحلة في الأدب العربي ، التجنس – آليات الكتابه خطاب المتخيل ، الهيئةه العامة لقصور الثقافة ، ع١٢١ ، ٢٠٠٢ ، ص٤٠

١٢ ـ هيليس ميلر:الدرس الأدبى وعولمة الجامعة،ترجمة عادل عنانى، عز الدين اسماعيل،(محرر) ضمن:النقد الأدبى على مشارف القرن،ج١،((العولمة والنظرية الأدبية))(م.س) ص١٨٤.

١٢ ـ د. علاء عبد الهادى، النشيدة،

١٣ ـ د. سامى ادهم،تفكيك العقل اللغوى – دراسة ميتافيزيقيه – الفكر العربي المعاصر ع٧٠- ٧١ ، ١٩٨٩.

١٤ ـ د. علاء عبد الهادى،ديوان النشيدة، ص١٢ .

١٥ ـ د. يحى الرخاوى.

١٦ ـ عماد جهاد النورى،أينشتين: النواحى الأدبية فى المعرفة العلمية، مجلة آفاق عربية، ع١٠، تشرين الأول،١٩٨٥،ص،٤٨ ترجمة عن كيسنكو،الفن والعلوم،أكاديمية العلوم السوفيتية،١٩٧٩.

١٧ ـ المرجع السابق، ص٤٨.

١٨ ـ المرجع السابق، ص٤٩ .

١٩ ـ الديوان ،ص١٤.

٢٠ ـ د. ميثم الجنابى، حكمة الروح الصوفى،دار المدى،دمشق،ط١،٢٠٠١،ص٣٩٧

٢١ ـ عبد الكبير الخطيبي ، الليله الثالثه بعد الألف ، ضمن الروايه العربية : واقع وآفاق ، دار ابن رشد – بيروت – ١٩٨١ ، ص١١٩.

٢٢ ـ د. ميثم الجنابى، مرجع سابق،ص٤١٠.

٢٣ ـ د/ علاء عبد الهادي : القصيده ، النص ، الأصل والقرين، شهادة نقدية : كلية التربية – طنطا – ٢٠٠٣ ص٤١.

٢٤ ـ د/ سامي أدهم ، ص٢٩ تفكيك العقل اللغوى – دراسة ميتافيزيقيةه – الفكر العربي المعاصر ع٧٠- ٧١ ، ١٩٨٩.

٢٥ ـ فريد الزاهى،ص٢٧.

. مطاع صفدي ، أفكر الجسد :أفكر العالم ، حول نظرية الجسد العاشق وتأويلاته ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، لبنان – بيروت – صيف ٢٠٠١ ص١٦.

٢٦ـ د/ مصطفى الكيلاني : شعر الاختلاف : كتابة الأعماق في نصوص علاء عبد الهادي الشعرية ، مركز الحضاره العربي ، ٢٠٠٥ ، ص١٢٣.

٢٧ـ جميل عبد المجيد ، نجو تحليل أدبي ثقافي : تجربه نقديه في ديوان الرغام مؤتمر النقد الدولي الثالث ، القاهره ، ٩ـ١٤ ديسمبر ، ٢٠٠٣ ، ص٢٥.

٢٨ـ أبو حيان التوحيدي،الإمتاع، المؤانسه،صححه وضبطه وحققه وشرح غريبة ورتب فهارسه،أحمد أمين ، وأحمد الزين ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٢ ، ج٢ ، ص ١٤٥ .

٢٩ ـ جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، وزارة الإعلام العراقية، بغداد،١٩٨٦،ص٥٧ ـ ٥٨.

. د. أيمن تعيلب،انظر دراسة مطولة لنا بخصوص قضية الأجناسية وتداخلها فى الفكر النقدى المعاصر : بنية اللغة الشعرية وتأسيس الخطاب الشعري ، محمد أحمد العذب أنموذجا.

ـ خالد سليمان : البنيه المعقده في القصيده المطوله ، مجلة كلية دار العلوم ع٢٤ ، مارس ، ١٩٩٩م ، ص٣٦١ـ٤٠٥ .

٣٢ ـ د/ خالد سليمان : البنيه المعقده في القصيده المطوله ، مجلة كلية دار العلوم ع٢٤ ، مارس ، ١٩٩٩م ، ص٣٦١ـ ٤٠٥ .

.علاء عبد الهادي ، الفكره / النص " تساؤلا ت حول القصيده " مجلة الثقافة الجديده ، يونيه ١٩٩٩ ، ص٤٦ـ

٣٤د./ أيمن تعيلب القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر، مكتبة الآداب القاهرة،٢٠٠٦،ص١٢.

د. رمضان بسطويسى، الأسس الفلسفية لفلسفة أدرنو الجمالية،ص٢٩٦.

٣٥ ـ د/ حسن حماد ، الخيال اليوتيبى، دار الكلمه ، القاهره ، ١٩٩٩ ، ص٢٥ـ٢٦.

.رومان جاكسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون الدار البيضاء ، المغرب ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٨٨ ، ص١٩ .

٣٧ ـ د. عبد السلام بن عبد العالى،فى الانفصال، دار توبقال،المغرب،ط ١،٢٠٠٨ ص٧.

ـ رمسيس يونان ، غاية الرسام المصري ، ١٩٣٨ ، ص٣٠.

٣٨ـ د./ عز الدين علام ، الآداب السلطانية ، دراسه في بنية وثوابت الخطاب السياسي ، عالم المعرفه ، الكويت ، ع٣٢٤ ، فبراير ، ٢٠٠٦ ، ص١٨٥ .

٣٩ ـ د/ محمد أركون ، الإسلام ، الاخلاق والسياسية ، ترجمة هاشم صالح مركز الانحاء القومي – بيروت ، ١٩٩٠ ، ص١١٦ .

ـ مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الاتساق المقهور، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٠، ص١٣٢-١٣٦ .

٤١ ـ د. رمضان بسطويسى، الأسس الفلسفية لفلسفة الجمال عند أودرنو، مرجع سابق، ص٣٠٣.

ـ د. رمضان بسطويسى، مرجع سابق، ص١٧٥.

٤٤ ـ د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٨٨، ص٣١.

٤٥ ـ المرجع السابق، ص.٢٢

٤٦ / Bill Ashcroft, Griffiths , and Helen Tiffin, key conceps in post- colonial Studies, NY (Lonoden, NY: Routledge, ١٩٩٨), ٥٥-٥٦

نقلا عن د.دعاء نبيل إمبابى، قراءة لبعض مفاهيم إدوارد سعيد النقدية، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، مج٢٥، ٢٠٠٥، ص٦٦.

سوف تنصب دراستنا هنا على محورين: يدور المحور الأول حول توصيف شعرية أبى سنة فى خطابه الشعرى كله، وهذه رؤية نقدية ستكون خاصة بنا وسيدور المحور الثانى على فحص شعرية أبى سنة كما تجلت فى الخطاب النقدى التطبيقى العربى، وسوف ننزل رؤيتنا التنظيرية الخاصة بنا على شعرية أبى سنة ليكون إجراؤنا النقدى التطبيقى على أحد نصوص أبى سنة وهو نص: ((النسور)) وذلك لفحص الرؤية التنظيرية والنقدية التى قدمناها مشتبكة فى جدل نقدى موسع مع نقاد أبى سنة، بغية فحص الأدوات المعرفية والجمالية والمنهجية لمقولة الرومانسية التى اتهم بها شعر أبى سنة على الدوام.

يقول أبو سنة فى قصيدة النسور:

النسور الطليقة هائمة في الفضاء الرمادي

/... ترصد مواقعها / في أعالي الجبال

إنها تتذكر شكل السهول /

خضرتها

تدفق غدرانها /

والأرانب تقفز /

في العشب مثل الآل /

تتذكر والجوع يحرق أحشائها فتسدد نظرتها للمحال /

تتعالى تخلق مثل الشموس التي / أفلتت من مدارها /

يصبح الأفق ملكا لها /

والنجوم مناراتها /

والخلود احتمال /

عندما تأخذ الكبرياء /

تنسى.تلت جوعها تتمدد... تنسى ... /

تراب السهول /

... اخضرار الحقول... /

انبساط الرمال /

في المضيق العميق.. الأرانب /

قابعة في انتظار المصير المرجح بالموت /

تأكل أعشابها بالفرار.. /

.. إلى الجحر /

ترجف بالخوف بين الظلال /

النسور الطليقة في الأفق /

تعرف مصرعها.. /

والعيون التي تترصد /

والنصال التي تتعاقب خلف النصال /

النسور الطليقة في الأفق /

ترفع هاماتها. وتحلق، تعلو وتخفق بالزهو /

لا تتذكر خضر السهول /

بخيراتها.. تتعقب /

ورد الذرى في الفضاء السحيق /

وحلم الكمال.(١)

لقد رأى كثير من النقاد فى شعر أبى سنة أنه لم يخرج كثيرًا عن التقاليد الجمالية الرومانسية، وإن انتمى الشاعر إلى الموجة الشعرية الثانية بعد جيل الرواد فى الشعر الحر،

وفضلا عن قصور هذا التصور النقدى لشعرية أبى سنة، فهناك قصور نقدى آخر نراه أشد وطأة حين يصنف نقادنا شعراء ما بعد الرواد الواقعيين ومنهم أبى سنة- إلى مرحلة فنية وجمالية ومعرفية كالرومانسية مثلا عند أبى سنة ـ قد تجاوزها الرواد السابقون عليهم، علاوة على عشوائية التصنيف النقدى الشائع الذى حصر عبد الصبور وحجازى والسياب والبياتى ونازك الملائكة وخليل حاوى فى جيل الرواد، و تصنيف من كانوا يمارسون الإبداع معهم فى نفس الجيل إلى ما يسمى بجيل ما بعد الرواد، فنحن نعرف أن جميع هؤلاء الشعراء قد عاشوا فى سياق زمنى جد متقارب، إن لم يكن واحدا، فأعمارهم التاريخية والفنية معا جد متقاربة

فأطول عمر تاريخى- لا فنى ـ يفصل بين جيل ما بعد الرواد، والرواد أنفسهم ـ قرابة خمس سنين أو ثمانية تقريبا، وهو عمر تاريخى لا يرقى معه النقد بأى حال من الأحوال إلى رسم فوارق فنية ومعرفية حاسمة بينهم، ناهيك عن خدعة العمر التاريخى فى الفنون بصورة عامة، فالعبرة دائما بالعمر الفنى لا التاريخى، وقضية المتقدم والمتأخر فى الشعراء والشعر قضية معروفة منذ القدم وقد بت القول

النقدى فيها منذ الناقد العربى القديم ابن قتيبة فى كتابه عن ((الشعر والشعراء))، وقد شاركه وجهة نظره كثير من النقاد العرب القدامى فى موروثنا النقدى والبلاغى، أما فى شعرنا العربى المعاصر فقد عاش مثلا الشاعر بدر توفيق مع صلاح عبد الصبور، كما عاش محمد عفيفى مطر وعبد المنعم عواد يوسف وفاروق شوشة فى نفس جيل محمد أحمد العذب، والأخير من الشعراء الكبار حقا الذين لا يكاد يعرفهم الخطاب النقدى العربى المعاصر من جهة قدرته الشعرية التجريبية الهائلة والتى استطاعت أن تحول ـ فيما نرى ـ نظرية الخيال نفسها فى الخطاب الشعرى العربى المعاصر، من طور الخيال التعاقبى إلى طور الخيال التشعبى التداخلى، وقد حقق هذه النقلة الفنية الحاسمة للحد الشعرى التخييلى التشعبى فى ديوانه الشهير:

((سلطة الخروج على السائد:الخروج على حد الأنواع))،كما عاش الشاعر سعد ظلام وأنس داؤود وكيلانى سند مع حجازى وحسن جاد مثلا، وناهيك عن التخبط النقدى المعاصر بخصوص قضية تصنيف الشعراء فى أجيال أو موجات أو شعراء طليعة وشعراء تقليديين إلى آخر مثل هذه الكلمات الغامضة التى لا ترقى بحال من

الأحوال إلى دقة المصطلح النقدى، وانضباطه العلمى الرصين، فنحن نعانى كثيرا من قضية الهدر اللغوى التى تمثل

فيما نرى وجها من وجهو الهدر الوجودى والإنسانى معا،لكننا نود اليوم أن نقف وقفة نقدية فاحصة فى شعرية أبى سنة، وهو شاعر من الشعراء الكبار الذين أثروا الخيال الشعرى العربى المعاصر بلون خاص من ألوان الشعرية العربية المعاصرة ، وسوف أوفى هذا اللون التخييلى الخاص بأبى سنه بعض حقه من التبيين التنظيرى، والتطبيقى بعد قليل.

فى بداية هذا البحث أود أن ألفت النظر النقدى المعاصر إلى أن معظم نقادنا قد تحيفوا شعرية أبى سنة تحيفا، وطففوا أبعادها تطفيفا، وزجوا بتصوراتهم النقدية المسبقة عليها، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل تعداه إلى غمط شعرية الشاعر بإرجاعها إلى الخيال الرومانسى وتأويلها تأويلا غير حسن فوصفوها تارة برومانسية الخيال المنعزل، وتارة أخرى بوجدانية الروح الهارب المنكفىء على ذاته، وتارة أخيرة بشاعر الرومانتيكية المزمنة كما قال المذيع البهاء حسين فى حواره الأخير مع الشاعر بمجلة الشعر المصرية وهى كلها أحكام نقدية عجلانة فضلت راحة

المصادرة على عناء الفحص والمحاولة، واستسلمت لرؤية التشكيل الفنى الخارجى المخادع فى نص أبى سنة على الحفر النقدى المجهد والمؤسس لشعريته الخاصة به، وربما يحضرنى هنا نصيحة بعض الأجداد اللغويين الكبار أمثال الخليل بن أحمد عندما قال بخصوص الشعر والشعرية ورهق الغوص فى بحرها الجمالى العميق،

ومن المدهش ان يقول الخليل ذلك شعرًا:

لا تقبلن الشعر ثم تعقه
وتنام والشعراء غير نيام

واعلم بأنهم إذا لم ينصفوا حكموا لأنفسهم على الحكام

وجناية الجاني عليهم تنقضي وعتابهم يبقى على الأيام(١٥)

ولعل ذلك له علاقة بقضية المعيار اللغوى والبلاغى والنقدى القديم الذى صادر به معظم نقادنا وبلاغيينا القدامى الخروج الفنى البصير الذى تهدى إليه المبدعون الكبار فى موروثنا الشعرى مثل أبى تمام والمتنبى وابن الرومى والمعرى

والفرزدق وأبى نواس وبشار، وغيرهم من الشعراء الأصلاء الذين زلزلوا المعيار الجمالى والمعرفى القديم وخلقوا معاييرهم الجمالية الخاصة بهم داخل بنية المؤسسة النقدية العامة، فكانوا زراع فوضى جمالية مبدعة فى النظام النقدى المؤسسى العام، وطالبى فتنة جمالية يواجهون بها الرسوخ الذوقى السائد، وقديما تنبه ابن جنى مثل الخليل ومن قبلهما سيبويه، بأن الشعراء أمراء الكلام يباح لهم من الضرورات ما لا يباح لسواهم، وان ضرورات الشعر لانهاية لها، وعلى الرغم من اختلافنا الجذرى مع مفهوم الضرورة نفسه

من حيث هو مصطلح أخلاقى دينى يمتد فى جذوره الخفية إلى الحس الأصولى الدينى أكثر مما يمتد إلى وهج الإبداع الذى هو حرية خلاقة فى المقام الأول والأخير، وخروج مستمر ضد كل ما هو سائد وعام، حتى لو كانت أحكام النقاد أنفسهم، فدائما النظرية النقدية تحمل أيديولوجيتها الخاصة، ونظامها الاجتماعى التاريخى الذى يعضد وجه السلطات أيا كان شكلها ومرامها وأهدافها المرئية والخفية، ومن هنا كان مصطلح الضرورة الشعرية يعكس من طرف خفى المثول لمعيار مسبق يعد هو المثال المطلق للإبداع وأن أى خروج على هذا المثال القبلى يعد ضرورة.

وقد قدمت من قبل اجتهادا نقديا خاصا بمصطلح الضرورة الشعرية فى خطابنا النقدى القديم وذلك فى دراستى فى مؤتمر نجيب محفوظ الأخير الذى عقده اتحاد الكتاب العرب فى ٢١- ٢٧ نوفمبر الماضى، فى بحث بعنوان ((التجريب اللغوى فى الخطاب الشعرى الكلاسيكى:دراسة فى شعر محمد احمد الجواهرى)) وقد بينت وجها من وجوه الصراع الأيديولوجى بين النقاد ونظرية النقد بوصفها مؤسسة جمالية واجتماعية عامة، والإبداع بوصفه حرية وتمردا جماليا ومعرفيا سياقيا خلاقا، وإذا كان معظم النقاد الرسميين القدماء قد تنكروا للانتهاكات الأسلوبية والمعجمية والصرفية لدى بعض الشعراء الكبار في خطابنا الشعري القديم، فمن وراء هذا التنكر كان الإقرار من بعض النقاد المبدعين بالتفرد والأصالة، وإلا فما معنى أن يكون للضرورات الشعرية((وقد اقترحت بدلا من مصطلح الضرورة الشعرية) مصطلح (الحتمية الشعرية الخلاقة))، في كافة مناحيها وجه من وجوه العربية، لدى سيبويه والخليل الفراهيدى وابن رشيق وابن خلدون وعبد القاهر الجرجانى.

وشيىء مما لحظه الفراهيدي لحظه الجاحظ من أيضا وهو بصدد سخريته العميقة من قصور فهم طائفة اللغويين القدامى للشعر وهم يقعدون للمثال الجمالى للشعر ، فقد أخرج الجاحظ طائفة اللغويين عامة من دوائر النقد، وجردهم من الذوق الفني الدقيق، وشكك في قدرتهم على استيعاب الانتهاكات الأسلوبية للشعراء أو الحكم عليها.يقول الجاحظ: ((طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحس إلا غريبة، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب))

إن الجاحظ يفرق بذوقه الفني الدقيق هنا بين فكرة البلاغة وفكرة الأسلوب أو قل بين قانون اللغة المعيارية وقانون التجاوز الإبداعي، والعدول الأسلوبي، ويرى الذوق الفني الدقيق جماع حقول جمالية ومعرفية متعددة، ومن ثمة كانت وعورة المسلك الأسلوبي الذي ينزل الوقائع الأسلوبية منازلها الحقة من الوعي والذوق والإبداع والتأسيس، وإن أي محاولة:((لقولبة الشعر أو لغته في إطار قانون مثل قوانين الجمارك لا يكون من مهمات النقد الأسلوبي أو الدراسة الأسلوبية، إننا لا نريد أن نحكم على لغة الشعر

بقانون محدد، نريد أن نقرأ النصوص الشعرية حسب مادتها الخام، نريد أن نفهم طريقة تقديم لغة الشعر من خلال ما هو أمامنا من عناصر تحمل جوانب يمكن أن تتوافر فيها إمكانيات أسلوبية، على اعتبار أن النص بأكمله يمثل الوحدة الطولية التامة بالنسبة لعلم الأسلوب وتحليلاته)).

فالجاحظ رأى النحويين غايتهم كل شعر فيه إعراب، ورواة الأشعار لا يريدون إلا كل شعر فيه إغراب، أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ورواة الأخبار غايتهم كل شعر فيه الشاهد والمثل، أما عامة الرواة من الكتاب :((فلا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ ورأيت البصير بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة حذاق الشعراء أظهر)).

وما عاناه الجاحظ من تزمت النحويين واللغويين، عاناه الشعراء الكبار فى الخطاب الشعرى العربى القديم أمثال الفرزدق وأبى نواس وأبى تمام والمتنبى والمعرى وغيرهم، وقد عبر عنه الشاعر عمار الكلبي، عندما عاب عليه بعض النحويين شعره فقال:

ماذا لقينا من المستعربين ومن
قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوه

إن قلت قافية بكراً يكون بها
بيت خلاف الذي قالوه أو ذرعوا

قالوا لحنت وهذا ليس منتصباً
وذاك خفض وهذا ليس يرتفع

وحرضوا بين عبد الله من حمق   وبين زيد فطال الضرب والوجع

كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم   وبين قوم على أعرابهم طبعوا

ما كل قولي مشروحاً لكم فخذوا   ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا

لأن أرضي أرض لا تشب بها   نـار المجوس ولا تبني بها بيــع

وشىء مما عاناه الشعراء القدامى فى موروثنا اللغوى والبلاغى يعانيه بعض شعراؤنا المحدثين فى خطابنا النقدى العربى المعاصر ، ومنهم الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبى سنة، الذى وصم معظم النقاد شعره بمفاهيم نقدية مغلوطة،فوصموه تارة بالرومانسية،وتارة أخرى بالذاتية دون تحقيق وتحرير للمصطلحين عن صح التعبير، ومن هنا فقد احتاجت هذه الأحكام النقدية إلى كثير من الفحص

والمراجعة والجدل النقدى الموسع، بعد أن شابها كثير من الزلل فى الرؤية النقدية السديدة، والحيف على شعرية أبى سنة، وليس المجال هنا كافيا للحجاج النقدى حول عدم دقة هذا الحكم النقدى الشائع لدى معظم نقادنا الذين درسوا الكون الشعرى لأبى سنة.

خاصة الدراسات النقدية والأكاديمية التى عالجت شعر أبى سنة رأسا مثل دراسات

إيمان محمد جلال على الزينى، شعر محمد إبراهيم أبى سنة:دراسة فنية ماجستير مخطوطة، كلية الدراسات العربية والإسلامية، دار العلوم جامعة المنيا، ١٩٩٩ .

محمد عبد الله سلام، محمد إبراهيم أبى سنة:حياته وشعره، ماجستير مخطوطة، كلية اللغة العربية جامعة الأزهر، إيتاى البارود.

د.شكرى عبد الحميد أحمد، مستويات البناء الشعرى عن محمد إبراهيم أبى سنة،دراسة فى بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهى دراسة ماجستر بكلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٩.

و فضلاً عن هذه الدراسات فهناك الكثير من النقاد الذين كتبوا دراسات سريعة، أو مقالات قصيرة حول شعر أبى سنة، مثل دراسة الدكتور مصطفى ماهر فى دراسته عن ديوان ((رماد الأسئلة الخضراء))، والتى نشرها بمجلة فصول القاهرية، ودراسة الدكتور صابر عبد الدايم التى نشرها فى كتابه(تجارب فى النقد التطبيقى))، ودراسة الدكتور شكرى عياد التى نشرها فى كتابه:((الرؤيا المقيدة:دراسةفى التفسير الحضارى للأدب)) وغيرهم ممن كتبوا عن الشاعر وشعره. وفى غيبة أنثولوجيات أسلوبية نوعية شاملة للشعر العربى المعاصر فى مصر لن نستطيع الوقوف على حقيقة شعرنا ولغتنا وخيالنا وثقافتنا الجمالية والمعرفية الخاص بنا،فالوعى النقدى والشعرى هما فى التحليل الأخير وعى اجتماعى ثقافى لايمكن صقلهما أو بنائهما دون فحص جميع الأنساق الثقافية والمعرفية المحيطة بهم وبنا فى آن، فكل ولادة شكلية أسلوبية جديدة فى الشعر هى مواز جمالى لمخاض اجتماعى تاريخى

وكما تعددت أشكال المخاضات التاريخية والسياسية تعددت بالضرورة أشكال المخاضات الأسلوبية، ومن ثمة

لن نستطيع التأصيل النقدى الدقيق لإنجازاتنا الجمالية والمعرفية العربية فى مصر إلا من خلال قراءات ميتانقدية تعددية

تداخلية تكون قادرة على تأسيس المفاهيم والتصورات النقدية والثقافية الدقيقة فى حاضرنا من جهة، وخلق حيوية جدل المفاهيم مع موروثنا الجمالى والنقدى القديم من جهة ثانية، وحيوية جدل فعل التثاقف مع الآخر الجمالى من جهة أخيرة، ولأن ذلك لم يحدث فى تاريخنا النقدى والثقافى المعاصر بصورة منهجية شمولية دقيقة لم يوجد لدينا نقد بالمعنى المؤسسى الدقيق بل يوجد لدينا نقاد فقط، ومن ثمة ضاعت أصوات شعرية ونقدية أصيلة كثيرة غفل عنها النقد ،وفى ظنى سيظل شعرنا العربى فى مصر مجهولا إلى حد كبير حتى نستطيع القيام بهذا العمل الوطنى المؤسسى.

ففى غيبة هذا التصور لن نستطيع أن نثبت هنا معظم الدراسات التى كتبت حول الشاعر وشعره،ومن هنا فسوف تنصب معالجتنا على رؤية شعرية أبى سنة كما تجلت فى الخطاب النقدى العربى المعاصر التنظيرى والتطبيقى معا وسوف أقتصر فى هذه الدراسات على

واحدة من المقولات النقدية الكبرى التى تكررت لدى جميع الخطابات النقدية التى عالجت شعر هذا الشاعر، وأقصد بذلك مصطلح((الرومانتيكية المزمنة)) ((والذاتية الغالبة)) على عالمه

الشعرى إلى الدرجة التى دفعت الشاعر نفسه فى حواره مع المذيع البهاء حسين أن يدافع عن نفسه فى مجلة الشعر المصرية فى مواجهة نقاده بقوله:

((تتردد فى قصائدى مفردات البحر والليل والنجوم والطيور والأشجار والأنهار، كل هذه العناصر قد توحى بالفلك الرومانسى الذى حاول الكثيرون أن يسجنونى فيه منذ ديوانى الأول، والمدهش أن هذا الديوان(قلبى وغازلة الثوب الأزرق) وهو أكبر دواوينى يمتلىء بكثير من العناصر الواقعية، والنزوع نحو الاقتراب من الشخصيات المسحوقة فى القاع الاجتماعى لكن التوسل إلى التعبير كان مفعما باستلهام الأساطير والتراسل مع العالم الروائى والمسرحى، إن هذا الديوان يدحض بصورة قاطعة هذه الصفة التى بدت نهائية عند رواد المقاهى فقط))(١).

ولو قمنا بعمل استقراء جمالي لمعظم الأشكال الشعرية التي طرحها الشاعر في كونه الشعري الوسيع منذ أول

ديوان له وحتى آخر ديوان أصدره، لتوصلنا إلى توصيف لشعريته نراه قادرا على تفسير كونه الشعري قاطبة وهو ما أطلق عليه هنا بـ ((شعرية أسطرة العالم)) التى تؤسطر الغناء الشعرى فتركبه من حدود جمالية نوعية متعددة تترامى إلى تقنيات الرواية والمسرح والسينما والرسم والموسيقى

فتجعله غناءا شعريا مركبا متداخلا، يتجاوز به الشعر لدى أبى سنة بنية الخيال الغنائى الخالص إلى محاولة أسطرة هذا الخيال ونقله بالكلية من، سياق التعاقب التركيبى إلى سياق التزامن التشعيبى، و من سياق العناصر الجمالية المتراسلة إلى سياق الأنساق الجمالية والمعرفية المتشعبة والمتداخلة.

إن المتأمل في شعر أبي سنة يعجله النظر النقدي فيتهمه منذ الوهلة الأولى بغلبة الكون التصويري الرومانسي الحالم، القائم على أشكال الحنين والاغتراب والفقد والرقة والهمس والشجن والحلم والخرافة والتهويم وكلها عوالم رومانسية أساسية فى الأساسات الجمالية للمذهب الرومانسى

كما تصورها النقاد العرب المعاصرين، غير أن حقيقة شعرية أبي سنة على خلاف ذلك فيما نرى فى هذا البحث، وإن بدت مومئة بذلك منذ الوهلة الأولى، وكما استوعبها معظم النقاد العرب المعاصرين الذين عالجوا شعرية أبى سنة، وليس المجال كافيا هنا لمناقشتهم جميعا، ـ وإن كنا قد رصدنا بالفعل لذلك بحثا مستقلا – لكننا سوف نقتصر من هذا البحر النقدى المترامى الأمواج على بعض القطرات النقدية ـ أقصد بعض الدراسات الأكاديمية والنقدية، الدالة والمهمة والتى تستطيع أن تختزل صفات البحر النقدى كله إلى حد ما.

وبداية نحن نقر التوصيف النقدى الجاد الذى أبداه الأستاذ محمود أمين العالم لتحديد شعرية أبى سنة حيث نعتها بـ ((الغنائية الواقعية)) فهذه محاولة نقدية جادة فى تلمس بدايات الطريق الفنى الحقيقى المؤدى إلى جوهر شعرية أبى سنة، لكن هذا التوصيف النقدى لدى محمود أمين العالم، لا يقع على العمق الفنى والتخييلى الدقيق لشعرية أبى سنة فى مجملها التشكيلى ، علاوة على أن كل شعر واقعى لابد أن يحمل فى خلاياه الجمالية الحية وترا ما من الغناء، وكل شعر رومانسى لابد أن يتشح أيضا فى صوره القريبة والبعيدة معا بأفواف من الواقعية حتى لو

كانت واقعية ثورية، ولعل توصيف أمين العالم لشعرية أبى سنة بالغنائية الواقعية قد استشفه من جوركى نفسه عندما كان يقول:((إن أعمال الروائيين العظام تمزج دائما بين الواقعية والرومانسية فينما كانت الواقعية مسؤولة عن تصوير الأوضاع القائمة، فإن الرومانسية كانت العنصر الذى يمكننا من تصوير كيفية تغير هذه الأوضاع))(٢).

وأظن أن الأستاذ محمود أمين العالم كان على وعى دقيق بكلام جوركى فقد أفاد من ذلك فى توصيف شعرية أبى سنة، ولكننا نختلف معه فى أن الصفة الجمالية والمعرفية الحاسمة التى تميز فنا من فن لاتكمن فيما يقوله الفن بل فى

كيفية قوله، فكيفية القول نفسها شكل من أشكال الدلالة الشعرية، فدائما هناك هذه الصفة الشكلية والبنائية لا المضمونية التى تجعل من الفن فنا، وليس هناك ما يسمى بالشكل أوبالمضمون فى الفنون، أواللفظ والمعنى، فالشكل الجمالى للفنون يختصر أشكال العالم بكل ما تحويه من تعدد معرفى وفكرى وجمالى وحضارى عام، والأشكال الجمالية هى التى تجعل من الفن فنا، وهى التى تميز شعرية من شعرية أخرى، وهى الحدود الجمالية

والمعرفية التى تفرق بدقة بين مدرسة جمالية وأخرى، إن الأشكال الفنية فى النصوص الإبداعية ليست بنى شكلية فارغة يتقصدها الشعراء تقصدًا واعيًا بعيدًا عن الهموم المعرفية والحضارية العامة المحيطة بهم، وإنما هى تقوم بوظيفة أصيلة وجادة فى السيطرة الفنية على التناثر الفادح،والفوضى المرعبة للواقع، الذى يحيط بنا من كل وجهة، إن الأشكال الجمالية تنظم خبرتنا بذاتنا وبالوجود من حولنا، وتعطى للعالم معنى ودلالة، و فى أثناء تنظيم الشكل للخبرة الإنسانية والوجودية غير المحددة والمعقدة، يدفع بهذه الخبرة إلى آفاقها الناضجة لتصل حد اكتمالها وتعقيدها وشمولها وتداخلها ويتفاوت الشعراء بالطبع وتتفاوت عوالمهم المجازية فى هذه القدرة على السيطرة الشكلية، فمن المعروف أن الصورة الشعرية

أو الشكل الأدبى هما تجريد جمالى كيفى بارع لروح العصر والواقع .

إن الشعر عندما يسيطر على شكله، يسيطر على العالم المملوء بالخواء والتعددد والملاء معا، العالم المنطوى على ذاته المرئية والخفية، وعلى التعدد الهائل المتراسل بين أبعاده المرئية وأقاصيه اللامرئية ،وتداخلاته الخفية المعقدة، يتجلى جميع ذلك فى بنية الشكل الشعرى نفسه،

إن الشعراء وهم يكتبون أشكالهم الجمالية الخاصة بهم، يكتبون العالم كله من حولهم، وكأن روح العصر كلها قد أطبقت علي الشاعر بكليتها المادية والروحية والثقافية، وكلكلها الحسى الثقيل ليستخلص الشعر روحها الشكلية، وهويتها الروحية، وبنيتها المعرفية، فى اقتصاد تشكيلى بارع، فالصورة الشعرية كما يقول سيسيل داى لويس علاوة على أنها تشكيل جمالى فإنها أيضا ((منهج للكشف عن النمط الذى يحتوى المظاهر الحياتية المتنافرة فمن البديهى أن أى تغير فى البنية الاجتماعية لمجتمع ما وتجددها يترك بصماته على صور شعراء العصر.

ومن هنا فإن مناط الشعرية يتمثل جليا فى بنية الأشكال الجديدة التى يطرحها شعر أى شاعر من الشعراء ، وليس

مجرد وصف هذا الشعر بالواقعية تارة أو بالرومانسية تارة أخرى،كما لحظ نقاد أبى سنة، أو حتى الغنائية الواقعية عندما نرى تعقيد الشعر فى مضامينه منفصلة عن بناه التشكيلية، كما يقول الأستاذ محمود أمين العالم، وكأن الشكل الجمالى شيئ والمضمون الغنائى الواقعى شيئ آخر، يجب ان نعى هنا أن قضية الشكل الجمالى قضية كد جمالى ومعرفى عنيف ومجهد حقا للفنون جميعا وعلى

رأسها الشعر، لأن الأشكال الجمالية فى الفنون هى استخلاصات جمالية كلية للثقافة والذات والحضارة والواقع بكافة صوره الافتراضية والتخييلية والاستشرافية دفعة واحدة، إن أشكال النصوص هى فى الحقيقة جوهر أشكال العالم، واستخلاص جمالى كيفى لروحه وفلسفته وجميع بناه المعرفية والجمالية أيضا.

إن الشعر مثله مثل العلم تماما فى محاولته السيطرة على الواقع وتفسيره، ولكن للشعر طرائقه المميزة فى الوعى والتعبير مثل العلم أيضا، كلاهما يستخلص روح العالم والواقع عبر قوانين كلية تجريدية، يفعل الشعر ذلك من خلال التجريد الحسى التشكيلى الانفعالى للعالم و يفعل العلم ذلك من خلال التجريد العقلى التجريبى السببى، ومن هنا

يقول سيسل داى لويس بخصوص قدرة القصيدة على احتواء العالم وتفسيره والسيطرة عليه شكليا: ((على القصيدة أن ترتبط بالحاضر وتظهر إدراكا كاملا لعصرها ولكن ماهو الحاضر؟؟ إنه بمثابة مشهد مختلط يحير الأفهام، لقد تضخم الحس لدى الشاعر تضخما ما كان

يمكن أن يحلم به أسلافه، وكما يقول (براولى)) إن الشاعر الذى يعرف كل شىء، ويود الحديث عن كل شىء، لذو مهمة عسيرة للغاية وإذا كانت معطيات الشاعر الحسية تتكاثف أمامه، وتزداد يوما بعد يوم، نتيجة لتوالى الاكتشافات العلمية والنظرية، وإذا كانت أنماط الواقع نفسه غير ثابته وقلقة ومتوترة، فإن علينا أن نتوقع من صور الشاعر الحديث أن تكون معقدة ومتوترة فى أنماطها، والمسألة ليست مسألة كم، أو حتى مسألة جدة أو تعقيد، إذ أن اهتمام الشاعر المعاصر بالصور إنما هو بمثابة علامة على المجهود العنيف الذى يبذله لتفسير وضبط المشهد المعاصر بكل ما فيه من اختلاط وتنافر، والاستعارة هى اللغة الطبيعية التى تمكنه من الارتفاع إلى مستوى الموقف الذى يثيرها))(٤).

ومن هنا فإن الأشكال الشعرية التى يطرحها الشعر والفن عامة عبر جميع مدارسه الجمالية وتوجهاته العلمية

والفلسفية هى طموحات جمالية وفكرية وثقافية وروحية عنيفة للسيطرة على روح العالم ومضمونه الظاهر والخفى معا فالشعرى أنفذ من العلمى والتجريبى والمنطقى لأنه اقتراح واستبصار تخييلى كلى بما لا يوجد بعد، ومن هنا كانت العوالم الشعرية لأبى سنة تستوعب الأجواء الرومانسية فى شكلها الظاهرى السريع المخادع

ولكن عند التعمق فى أغوار هذا الشكل الخارجى نج هذه الشعرية تتجاوز هذا النظر النقدى العجلان بكثير، بل تتجاوزه بفداحة تشكيلية باذخة، وتنفتح على آفاق وساع من التعدد والتراكب والتداخل وتترامى إلى آفاق أبعد من مجرد التصور الرومانسى الذى وصمه به غالبية نقاده.

فى البداية علينا أن نقرر هنا بأن مفاهيم مثل الذاتية والرومانسية أو الإحساس الرومانسى (إن صحت التسمية) أو الروح الرومانسية بصورة عامة هى مفاهيم إنسانية وجودية فى المقام الأول قبل أن تصير مفاهيم نقدية أو حتى فلسفية، إن التصور الرومانسى للعالم جزء أصيل من تصورات جوهر العالم المحيط بنا فى كل لحظة ممكنة، بصرف النظر عن توجهات الشعر والعلم معا، وسوف نلقى مزيدا من الضوء النقدى حول هذه المسألة بعد قليل، ولعلنا

لو تعمقنا فى ماضينا النقدى القريب لوجدنا مثل هذا القصور فى وعى المفاهيم والتصورات ومناهج النقد لدى بعض نقادنا إن لم نقل معظمهم، بخصوص عدم القدرة النقدية فى التفرقة الدقيقة بين الرومانسية والذاتية والغيرية والموضوعية فى الآداب والفكر والفلسفة والعلوم، وقد خاض الدكتور محمد مصطفى بدوى وهو من النقاد الكبار المعروفين والمشهود لهم بالرصانة والدقة، لقد خاض الدكتور بدوى معركة نقدية من هذا القبيل ضد أصحاب القصور - لا التقصير لأنهم ظلوا مصرين على عدم الوعى وتمسكوا برأيهم المجحف على طول الخط - النقدى، وذلك عندما اتهموا شعره بالذاتية فى منتصف القرن الماضى فكتب مقالين ممتعين عن فوضى مفهوم الذاتية والموضوعية لدى النقاد

فكتب يقول فى مقاله((الذاتية فى الشعر)):

((نجد النقاد الصحفيين بين حين وآخر يهاجمون الشعراء الذاتيين. وبالاختصار أصبحت اللفظة " ذاتي " أو " ذاتية " اصطلاحا يقصد منه الذم في هذه الأيام. ولقد أصبح النقاد – لا سيما نقاد الصحافة – يلوكونها حتى أن أتباعهم ومشايعيهم صاروا يستخدمونها مع غيرها من ألفاظ السب

و(الشتام) دون إدراك واضح لمعناها أو لمعنى الشعر نفسه.وليس هذا بالأمر الغريب فالأمثلة المقابلة عديدة في التاريخ . لقد كانت لفظة " ديمقراطي " أو ديمقراطية " يستخدمها النشء " الموجه " المغرر به في ألمانيا من قبيل السب في عهد النازية، كما أن لفظة شيوعي " أصبح لها مدلول خلقي معين في أمريكا لدى الشيخ مكارثي والعامة والغوغاء ولست بحاجة إلى تبيان مدلول لفظة " الوجودية " في مصر الآن. وإني أخشى أن تكون لفظة " ذاتي " قدر لها نفس المصير في بلادنا. وإني أود في هذا المقال أن أعيد لفظة " الذاتية " إلى نصابها كاصطلاح نقدي (جمالي أو استتيكي) قبل كل شئ لا علاقة مباشرة له بالأخلاق أو السياسة. وذلك بعد أن أوضح معناها وأبين أهميتها الجوهرية في مفهوم الشعر – الشعر كله وليس نوعا معينا من الشعر. وما أحوجنا الآن أن نقف موقف الباحث الفاحص من الألفاظ التي تتكون منها حصيلة نقادنا لا سيما بعد أن نقرأ في مقال كتبه أحد النقاد أن الشعر الواقعي الحديث ينبغي له أن يهجر نتاج الشعراء الذاتيين في سبيل الواقعية؛ وحينما نسأل الناقد ما هي الواقعية يجيبنا مباشرة إنها استلهام الشعر الشعبي، وبعد أن نقرأ في مقال لناقد آخر مسئول عن توجيه الذوق الأدبي العام في البلد أن "

((الصورة قد احتلت محل الكلمة في أعمالنا الشعرية الأخيرة، أو أن الصور في الأبيات تقليدية بحتة " تغلب عليها الناحية السريالية "))

بعد أن نقرأ هذه العبارات لأفراد جعلوا من أنفسهم رائدي هذا الجيل في ميدان الذوق والأدب حينئذ تتضح لنا فوضى النقد الأدبي هذه الأيام.

إن الشعر كالفلسفة والعلم وسيلة لتفسير الوجود وتفهم أسراره والوقوف على بعض مخبآته. فهناك الموقف الشعري من الوجود كما أن هناك الموقف الفلسفي والموقف العلمي. في هذه الحقيقة بالضبط تتلخص أهمية الشعر البالغة ومن يدرك مسئولية الشعر الهائلة. وكما أن العلم يتخذ موضوع بحثه التجربة الإنسانية لا الوجود الخارجي أو الطبيعة الخارجية فحسب وإنما الوجود الداخلي أيضا، كذلك مجال الشعر العالم الخارجي والعالم الباطني معا. لكن الفارق بينهما أن العلم يقوم على أسس لا شخصية أو على الأقل على براهين وأدلة موضوعية تختبر بها صحة الافتراضات أو خطؤها، أما الشعر فهو عملية تفهم الشاعر نفسه للوجود ولا أقصد بالوجود في ذاته إن كان لهذه العبارة معنى على الإطلاق في هذه المرحلة المتأخرة من التفكير الإنساني، وإنما الوجود كما ينعكس في نفس الشاعر بصورة

فردية فالانعكاس هنا ليس انعكاس صورة الموضوع على الكاميرا، أو أي شئ يقرب من ذلك. فإن أكثر الشعر واقعية إنما يدخله عامل الاختيار (اختيار بعض المواد والتفاصيل وحذف المواد والتفاصيل الأخرى). وشخصية الشاعر جلية واضحة في عملية الاختيار والحذف هذه. لهذا كان لا بد من وجود العنصرين معا في الشعر: العالم الخارجي والعالم الباطني. بل إن الحديث عنهما باعتبارهما عنصرين تعوزه الدقة. ففي القصيدة الجيدة لا يستطيع المرء أن يفصل بين ما هو العالم الخارجي، وما ينتمي للعامل الباطني. فالشجرة في القصيدة كائن يختلف اختلافا نوعيا عن الشجرة الكائنة في العالم الخارجي على حد فهمنا لها.

وإذا كانت هناك علاقة بينهما فهي أن الشجرة الأولى كائن روحي بحت؛ وهي رمز إن شئت لا يتحدد معناه فقط بمعرفتنا للعلاقة بينه وبين ما يرمز إليه في العامل الخارجي (أي شجرة ثانية). وإنما يلزمنا أن ندرك كنه علاقته بسائر القصيدة. وعلى هذا النحو يمكننا أن نقول عن الشعر العربي ليس فيه غير العالم الباطن. وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الشعر الجيد هو شعر ذاتي كله. (٥)

وعلى الرغم من الإطالة فى الاقتباس النقدى السابق، فإننى أراها مفيدة هنا للغاية لأنها تجلو وجها من وجوه الارتجال والخلط النقدى لدينا سواء فى رؤية النقاد لشعرية أبى سنة، أو ارتجاله الأحكام النقدية المجحفة بخصوص تقسيمهم الشعراء تقسيما نقديا غليظا جاسيا إلى أجيال رومانسية وواقعية وحداثية وما بعد حداثية، مما يؤكد أن خطابنا النقدى لازال يرتجل أحكامه النقدية حتى الآن، ولا يقرأ النقد تاريخه الجمالى فى الماضى القريب فما بالك بتاريخه الجمالى البعيد، نحن لا نأخذ الكلمات والمفاهيم والدلالات مأخذ الجد والمسؤولية، نحن نرتاح إلى البساطة الفجة، والاستنامة إلى أهوائنا فيما نريد، ولا نأخذ وعينا للألفاظ والمصطلحات مأخذ التأنى والمراجعة والفحص والجدل النقدى الموسع لدينا رغبات عميقة فى تصديق أنفسنا، والتسليم لما يشاع، قل عندنا حس النقد والتقليب ورؤية الأشياء والكلمات من وجوه عدة، ولعل مصطفى ناصف يلقى مزيدًا من الضوء على بعض الفوضى الشائعة لدينا فى فهم المفاهيم ووعى المصطلحات وإدراك أسرار الكلمات.

يقول مصطفى ناصف:((هناك خلط بين القيمة والمعاصرة، وهناك ما يشبه العجز عن سبر جمال اللغة بما يشبه المنظار الأخلاقى الحر الرصين، إن اللغة المعاصرة ذات إنجاز

لاشك فيه لكنها مهددة من بعض النواحى، يسيطر عليها النقاش الحاد المؤلم، سواء فى ذلك الشعر، وغير الشعر، هذه مشكلات أولى بالعناية من ضياع معظم الوقت فى متابعة الشعر، فضلا عن أن هذه المتابعة كثيرا ما تكون صماء بكماء، هل يمكن أن تفحص اللغة بمعزل عن فحواها؟، هناك كثير من الناس لا يشاركون فى شىء، وهؤلاء ساخطون على اللغة عامة، أو يائسون، أو مترددون حائرون، وهناك من يتجادلون، ويبذلون وسعهم فى التوضيح والكشف، وهناك من تشغلهم البراعة والإثارة، وهناك أذكياء يخيفونك بذكائهم، كل هذا المعرض الواسع الذى يختلط فيه الانسجام والتنافر يؤلف جوهر اللغة، هو هذه الحياة العامة لا التخصصات الضيقة التى لا يعززها تفتح وتطلع وإيمان بأن النشاط يتسرب بعضه فى بعض تسربا يحتاج إلى أدوات صعبة متحركة، إذا فحصنا اللغة لمعرفة المزيد من نشاطنا الحقيقى فى

الحياة تبين لنا أن الذين يتناقشون قد يتغاضون عن حركة الكلمات المستمرة، وان المتعلق بفكرة الكلمات الثابتة يغزو فى النفوس حمى الجدل، ويساعد على التميز، ويجعل الخصام مريرا، وبعبارة أخرى إن الإغضاء عن حركة الكلمات إغضاء عن حريتنا وحرية الآخرين، وولع بالوقوف المستمر حيث

تستحب الحركة والمرونة، ولكن أدوات الفحص المنتشرة أقرب إلى تزيين موقف ثابت لا يتحرك يمينا ولا يسارًا، إن أعماق الفحص اللغوى لا تستبين إلا لناظر فى حركة المجتمع المستمرة

ولكننا نتصور اللغة حلية ودفاعا عن موقف يقتطع من سائر المواقف، ويناوئها مناوئة قبلية عصبية بدوية، لكن فقه اللغة ما يزال نحيلا يتشاغل ببعض الحركات، والملاحظة السطحية التى لا تتطاول إلى عمق الفكر، إن عقولا أكبر من اللغويين الخلص يجب أن تستشار فى أمر ما يدرس لنا، عسى أن نكون أحرارا نستشرف إلى آفاق أعلى وأكثر إشراقا، مما دأبنا عليه ونحن منقطعون لخدمة تقاليد الاحتراف المغلق الكليل))(٦).

لقد كانت ملاحظة مصطفى ناصف دقيقة للغاية عندما أقر بأن جوهر اللغة يكمن فى الحياة العامة الطليقة، لا فى التخصصات الضيقة، وإن النشاط الإنسانى للملكات الإنسانية المتباينة يتسرب بعضه فى بعض بما يُحتاج معه إلى أدوات للفهم صعبة ومتحركة ومتداخلة، وربما وقعت لفظة الرومانسية والذاتية فى العمق من هذه الأزمة اللغوية والمصطلحية التى يشير إليها المصطفيان: ((ناصف، وبدوى)) والتى جعلت فريقا من النقاد والشعراء المعاصرين

المعاصرين أيضا يسيؤون استخدام كلمة(ذاتى- رومانسى- موضوعى)) فى الشعر العربى المعاصر، و يوظفونها تهما جاهزة- مع سبق الإصرار- فى يد من لا يدركون معنى اللغة والشعر وتعقيدات التشكيلات الجمالية والمعرفية، وما يتعلق بهما من مفاهيم وتصورات، وقد أحس الدكتور عبد القادر القط ببعض وجوه هذه الأزمة مما دفعه لأن يكتب مقالا جميلا فى جريدة الأهرام المصرية بعنوان((دفاع عن الرومانسية)) قال فيه: ((والحركة الرومانسية التى كان البارودى إرهاصا لها ليست كما تبدو فى مفهومها الشائع رؤية سلبية للحياة

يغلب عليها التشاؤم والاعتزال، بل هى فى جوهرها حركة إيجابية تنبعث من فرحة الفرد باكتشاف ذاته، بعد أن ظلت مقهورة فى عهود طويلة من التخلف والظلم، وتقوم على اعتزاز الفرد بثقافته ووعيه وتطلعه إلى المثل العليا، وعشقه للجمال وعدائه للقهر والظلم))(٧).

وعلى حين يرى الدكتور عبد القادر القط فى الرومانسية بنية تكوينية للإنسان والحياة فى حال تطلعهما للأفضل بصورة عامة، قبل أن تصير مفهوما فنيا وفلسفيا من بعد، يرى الدكتور محمد جبر فى دراسته المهمة حول مصطلح الرومانسية والمعنونة بـ ((العلاقة بين الرومانسية والمدارس الأخرى))، أن ((الرومانسية ليست تقهقرا إلى

الخلف، بل هى شرط أساسى يجب أن يتمتع به كل فنان حتى((البرجماتزميون))، وهل للفن عيش وخلود دون تخيل عظيم وأصيل وجميل؟؟فالرومانسية هى تخيل يشع فى الوجدان الذاتى الذى ينبعث من الكون والكلى، ولكن يفرض هنا السؤال نفسه: أين دور العقل والفكر من هذا؟ لا فن إذا تجرد منهما، ولا خلود بدونهما، لأنهما طرفا المعادلة الصعبة فى تحقيق العمل الأكثر خلودا وأصالة

وواقعية.وعندما ننظر إلى الفنون والمدارس المختلفة من إنطباعية وتكعيبية ودادية وواقعية وجدلية نجدها جميعا تدين بالولاء للمفهوم الرومانسى بشكل أو بآخر))(٨)

ومن الغريب والمدهش معا أن سوء استخدام مفاهيم الذاتية والرومانسية والموضوعية قد مرت به الثقافة الغربية أيضا، فالمتأمل فى حركة الخطاب النقدى الغربى يلحظ هذا العراك النقدى الطويل حول دلالات هذه المفاهيم من نقاد الرومانسية أنفسهم، وحتى نقاد تيار مابعد الحداثة، نجد هذا فى أعمال الناقد الأمريكى رينيه ويليك ولوفوجوى ولدى نورثورب فراى و م.هـ.أبرامز، وألبرت كيرا ولم يخفى عن جميع هؤلاء النقاد العنصر الثوري الخالد فى بنية الحس الرومانسى نفسه، فقد عرف كيرار الرومانسية بأنها)):

تمثل حدسا بان الكون ليس فوضى لايمكن فهمها ولا آلة منظمة بل كائنا مشربا بفكرة يعطيه وحدته وحياته وتوافقه))(٩).

أما رينيه ويليك فقد كانت حججه حاسمة فى الخطاب النقدى الأوربى بخصوص الدفاع عن الرمانسية، فهو يعد من أعظم النقاد الأوربيين المعاصرين ممن ينتمون لاتجاهات ما بعد الحداثة، الذين قدموا تفسيرا دقيقا وخلاقا

لمعنى الرومانسية، فقد وقف إلى جانب((الذين يعدون مصطلحات الرومانسى والرومانسية مفيدة وسيتمرون بالحديث عن حركة أوربية موحدة..... إن الحركات الرومانسية الرئيسية تشكل وحدة نظريات وفلسفات وإن هذه بدورها تشكل مجموعة متماسكة من الأفكار تتضمن كل منها الأخرى)) ثم يقدم ويليك حجاجا عبقريا فيما نرى فى هذا التصور النقدى الذى يقول فيه: ((إن جميع الشعراء الرومانسيين هم أسطوريون ورمزيون يجب فهم ممارساتهم الشعرية فى إطار محاولاتهم تقديم تفسير أسطورى شامل للعالم يكون فيه المفتاح فى يد الشاعر)) وبعد تأنى ومثابرة لا يتميز بها غير النقاد الكبار الأصلاء يقدم رينيه ويليك تعريفه الدقيق البصير فى مجلده الثانى من مجلداته الأربعة التى يؤرخ فيها للنقد الأدبى الحديث فى أمريكا فنراه يقول عن الرومانسية : ((يمكننا

الحديث عن الرومانسية فى النقد بمعنيين مختلفين: بالمعنى الوسع كانت الحركة تمردا ضد الكلاسيكية الجديدة وتضمن رفض التراث اللاتينى وتبنى نظرة إلى الشعر مبنية على تعبير وتوصيل الشعور برزت الحركة فى القرن الثامن عشر وهى تشكل تيارا واسعا غمر جميع بلدان الغرب، وبمعنى أضيق من ذلك نستطيع الحديث عن

النقد الرومانسى باعتباره تثبيتا لرؤية جدلية ورمزية فى للشعر، هذه الرؤية تبرز فى التماثل مع الكائن الحى الذى طوره هيردر وجوته ولكن يستمر إلى أبعد منه توصلا إلى نظرة إلى لا شعر باعتباره وحدة أضداد ونظام رموز))(١٠).

وهذا الإدراك العميق للتصورات والمفاهيم فى بلاد نشأتها فى الخطاب النقدى الغربى، وليس فى بلاد استهلاكها على عجل كما حدث عندنا فى الخطاب النقدى العربى، عندما نتبنى المظاهر الخارجية السريعة الخادعة للتصورات والمصطلحات مفصولة عن سياقها التاريخى الخاص وسياقها الإنسانى العام ولا نفقه بدقة خطاب هجرة النظريات النقدية من تاريخ جمالى، إلى تاريخ جمالى آخر، ومن سياق حضارى إلى سياق حضارى آخر، فنقع على ما يشبه الفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون،

أوعدم الدقة فى قراءة القاع الصخرى الخالد للنظريات، أو ضبط العلاقات الجدلية المتعددة والمتطورة بين الثابت والمتحول فيها، كل ذلك يؤدى إلى كثير من الفوضى النقدية والارتباك المصطلحى، والاتهمات والمصادرات النقدية التسلطية الغليظة الجاسية التى يشهرها بعض

الشعراء والنقاد العرب المعاصرين فى وجوه بعضهم البعض، فتصبح الثقافة نفسها عامل قهر واحتواء وتصفية، لا عالم حيوية وتنوير ودفع،وهنا تكمن المفارقة الغريبة المحزنة إذ كيف يصير الخطاب النقدي نفسه بوصفه استشرافا للحرية والتجاوز مؤسسا على نقيضه ـ أقصد القمع، أو ما أطلقنا عليه من قبل فى بحثنا عن نقاد نجيب محفوظ ((بالعنف الرمزي فى الخطاب النقدى العربى المعاصر؟؟ وربما يتساءل القارىء الكريم عن علاقة العنف الرمزى بالنص الأدبي، وكيف تصبح الصيغ الثقافية، والمقولات الفكرية، والمضامين الوجدانية للأدوات النقدية نفسها عوامل حصر وتسلط وقمع، لا عوامل تحرير وتطوير ونقد؟؟ كيف صار العقل النقدي العربي مصدرًا للتنوير والقمع في وقت واحد؟؟

وحتى لا يطول بنا الحديث حول العنف الرمزى العام الكامن فى الخطابات النقدية العربية المعاصرة، أريد هنا أن أكشف فقط عن بعض مكامن الأزمة النقدية فى خطابنا النقدى

المعاصر حول عجلة معظم نقادنا فى فهم مفاهيم الشعر وتصوراته الجمالية والمعرفية، وعدم تحديقهم النقدى الفاحص فى الشرر الشعرى المتطاير من زخم الحياة المتجددة، فمن قال بأن الشجن الرومانسي الحالم، أو حتى التقاليد الجمالية والمعرفية الرومانسية منحصرة فقط في تمثيلها واحدة من المدارس الفنية الكبرى في العالم، إن الأمر على خلاف ذلك فيما نرى إذ تمثل الرومانسية بنية تفكير إنسانية وجودية تدخل فى تكوين الوجود والذات أو الواقع والعالم والكون كله، قبل أن تصير مدرسة فنية كبرى تحتل موقعها المتميز وسط مدارس الفن الكبرى في العالم كله، بل أريد أن أقول ما هو أدق وأخطر من ذلك، وهو سقوط ما كان يعرف بالموضوعية والعقلانية والمنطق والحياد العلمى فى بنية نظرية المعرفة العلمية المعاصرة عند رواد البحث العلمى التجريبى، فقد أبان فلاسفة العلم الكبار فى أوربا أمثال إمرى لاكاتوش وفير أبند وتوماس كون وتوماس كواين وغيرهم ممن تلمع أسماؤهم فى الفلسفات الأوربية المعاصرة، أبانوا عن أوهام العقل العلمى المعاصر، ووسعوا كثيرًا من إمكانات الطاقات الإنسانية وحتمية تداخلها وتراسلها فى الوصول إلى صيغة علمية تكون أقرب إلى الطبيعة والواقع، ويكفى

أن نقرأ للاكاتوش نظريته الفلسفية فى معرض الرد على كارل بوبر احد أعمدة فلسفة

الوضعية المنطقية فى الغرب، ((ويجب أن نشير هنا إلى أن لاكاتوش تأثر في هذا النقد لتكذيبية بوبر بآراء كل من توماس كون ومايكل بولانى *Polanyi* اللذان وجها نقداً مشابها لنظرية بوبر،

يقول بولانى:

أكتشف كل ساعة في معملي أن قوانين الطبيعة تتناقض مع بعضها من الناحية الصورية، بيد أنى أفسر هذا التناقض من خلال افتراض الخطأ التجريبي ...ذلك لأنني إذا أخذت كل انحراف يحدث في المعمل مأخذ الجد، فسوف يتقهقر البحث العلمي ليتحول إلى مجرد موضوعات تخيلية . (*Polanyi, ١٩٦٤, p.٣١*)

ولكن إذا كان معيار بوبر يلقي كل هذه الصعوبات، حتى أنه في رأي لاكا توش يعجز شأن المعايير السابقة في الصمود أمام محكمة التاريخ، فما هو المعيار الذي نستطيع أن نعتمد عليه؟؟، وما هي مسوغاته المنطقية والابستمولوجية؟؟

يستخدم لاكاتوش لتوضيح منهجه المثال الأثير لدى فلاسفة العلم والمستمد من نظرية نيوتن. تكمن النقطة الجوهرية في تفسير لاكاتوش في أن التعديلات المتعاقبة التي أجراها نيوتن على نظريته لم تفرضها عليه وقائع إمبريقية مخالفة لافتراضه الأصلي، وإنما فرضتها مشكلات منطقية محايدة،

استطاع نيوتن التغلب عليها بالاستعانة بالكشاف الهيروسطيقي لبرنامجه البحثى. لقد استطاع نيوتن أن يتجاهل الاعتراضات الامبريقية لأنه كان يدرك أن برنامجه البحثي يحمل في طياته وعداً (تنبؤاً)بأنه إذا استمر على نفس المنوال سوف ينتهي إلى نموذج جديد لا يكتفي باحترام الشواهد التجريبية فحسب، وإنما يستطيع أيضا تفسيرها. هكذا يساعد الكشاف الهيروسطيقي في تطوير البرامج البحثية التقدمية.أما الانحرافات، التي يعدها بوبر مبرراً كافياً للتخلي عن النظرية، فيمكن بل يتعين تجاهلها أملا في إمكان استيعابها وتفسيرها في مرحلة لاحقة.

بيد أن مثل هذا الأمل قد يتبخر ويتلاشى إذا ما عجز الكشاف الهيروسطيقي عن حل المشكلات (يذكرنا هذا الوصف بالبارادايم عند كون).

وعندما يلج الكشاف الهيروسطيقى الموجه مرحلة التفسخ والتراجع، تتزايد الجهود الأدهوكية *Ad Hoc* لحماية القلب الصلد. وحتى في هذه المرحلة القلقة التى توازى، فى زعمى، مرحلة الأزمة عند كون نستطيع أن نقول أن

البرنامج يحرز تقدماً طالما التزمت التغيرات المتعاقبة لهذه الفروض الأدهوكية بروح الكشاف الهيروسطيقي (Lakatos, ١٩٧٨, p.١٧٩).

وهنا نصل إلى أحد أهم إسهامات نظرية لاكاتوش، وهو إسهام يختلف ويتمايز عن إسهامات نظرية كون وغيرها من النظريات-فلاكاتوش يرى أن التقدم الذي يقود إليه الكشاف ((اليهروسطيقي)) لا يكون بمفرده كافياً لنجاح البرنامج البحثى. فالبرنامج التقدمي كما سبق وذكرنا قد يتجاهل الانحرافات. لكن التجاهل بمفرده لا يقود إلى نتيجة، وإنما يتعين أن يحرز البرنامج تقدماً إمبريقياً يقره الآخرون. ولكي يحرز مثل هذا التقدم يتعين أن يتنبأ بوقائع لا تتسم بالجدة فحسب وإنما تتسم أيضاً بالغرابة واستبعاد الحدوث، أو حتى عدم القدرة على تخيلها. نعم سبق وأشار مايكل بولاني إلى ضرورة اتسام النظريات العلمية بمثل هذه الخاصية (*Polanyi, ١٩٦٤, p. ٢٣*)، كما

أشار إليها أيضا توماس كون (*Kuhn, ١٩٧٠, p.١٥٤*)، غير أنهما لم يجعلا منها شرطاً للتمييز بين برنامج بحثى تقدمي وآخر تقهقري.وهنا نجد أننا أمام صورة جديدة للعلم تخالف الصور السابقة للمنهج العلمى سواء تلك التي قدمها لنا بوبر أوتوماس كون-

فالبرنامج البحثي الناجح لا يتقدم من خلال القابلية للتنفيد وإنما من خلال كشاف هيروسطيقي موجه.

وطالما استطاع البرنامج أن يقدم لنا نتائج امبريقية في صورة تنبؤات "درامية" غير متوقعة وغير مسبوقة، وأن يوفر مخزوناً مستمراً من المشكلات التي تستطيع آليات الكشاف الهيروسطيقي معالجتها، فإنه يستطيع بكل فعالية أن يتجاهل الانحرافات. بيد أننى أود أن أشير إلى عدم الارتياح الذى أشعر به كلما قرأت عن تجاهل الشذوذ والانحرافات عند لاكاتوش وفيرابند وتوماس كون. فتجاهل الانحرافات ليس بالأمر المستحب أو المرغوب. إنه يشبه المثل الشائع الذى نردده حين يحاول المرؤ منا أن يتجاهل مشكلة معينة فنقول أنه كالنعامة التى تدفن رأسها فى الرمال. لكن مما يحمد للاكاتوش عدم إغفاله الحقيقة القائلة أن العلماء أنفسهم ينتابهم القلق من التجاهل

المستمر للانحرافات، ويذكر لنا أن أحد أنواع "الحلول" التى يلجئون إليها (لا ترقى فى اعتقادى أن تكون حلولا) يتمثل في إطلاق مصطلح "استثناءات" علي تلك الانحرافات. فالعالم يضع وفقا لهذه "الاستثناءات" قائمة بتلك الانحرافات يلحقها بنهاية نظريته أملاً فى التغلب عليه فى المستقبل. والمثال الجلىَ على ذلك قائمة الانحرافات التي تعارضت فيها نظرية نيوتن مع

الوقائع الفلكية المتاحة آنذاك. (*Lakatos, ١٩٧٨, p.٢١٥*) إذ لم ينزعج نيوتن من تراكم تلك الانحرافات ولم يعتبرها تفنيداً لنظريته، وإنما اعتبرها مشكلات مؤجلة لم يساوره شك في أن برنامجه البحثي سيعالجها في نهاية الأمر .

تأمل وضع نيوتن السابق لو أخذنا بنظرية بوبر. فنحن إذا تخيلنا أن نيوتن وأتباعه تبنوا نظرية بوبر، لتعين عليهم أن يتخلوا فوراً عن نظريتهم عقب اكتشاف تلك الانحرافات، وإلا اعتبرناهم لاعقلانيين.

أما لاكاتوش فقد رأى أن ما فعله هؤلاء العلماء هو عين العقلانية لأنهم فعلوا ذلك، فى زعمه، بعد أن توافرت لديهم أسباب وجيهة للثقة في الكشاف الهيروسطيقي

الموجه. إن التخلي عن برنامج تقدمي من أجل حفنة من التفاصيل يعد، في رأي لاكاتوش، تبديداً مروعاً. *(Larvor, ١٩٩٨, p. ٥٦)*

ونقطة الخلاف والاختلاف الأخرى بين تصوري بوبر ولاكاتوش لما هو "العلم الجيد" تكمن في أن لاكاتوش يرى أنه من المستحيل الإقرار بنجاح العالم أو نجاح النظرية إلا بعد أن تتضح الأمور وتتجلى الحقائق، أي بعد أن تتم البرهنة على النظرية. إذا يمكن لبرنامج بحثي معين أن ينتصر بعد كفاح طويل مرير على برنامج آخر من خلال تبيان خصوبة الكشاف الهيروسطيقي، وحتى عند هذه

اللحظة لا نكون متيقنين من الكشاف الهيروسطيقي الخاص بالبرنامج الآخر قد اندحر وذهب إلى غير رجعة .

من هنا نستطيع القول أن معيار لاكاتوش في التقدم العلمي أقل صرامة من معيار بوبر لأنه يسمح للعلماء بالاستمرار في العمل في ضوء برنامج غير متسق بينما يترك مهمة تقييم البرنامج برمته للأجيال القادمة. ويصوغ لاكاتوش النتيجة المترتبة على ذلك في عبارات واضحة، يطلب فيها من الباحثين ضرورة:

التخلي عن حلم العقلانية القديم في العثور على منهج ميكانيكي أو شبه ميكانيكي، أو حتى مجرد منهج سريع الفعالية يكشف لنا عن الكذب، وعدم البرهنة، واللغو أو حتى الاختيارات اللاعقلانية *(Lakatos, ١٩٧٨, p.١٤٩)*

ويجب أن نشير فى هذا المقام إلى أن لاكاتوش يرى أن ما يميز العالم لا يكمن في البحث عن الشروط التي تجعله يتخلى عن نظريته في ضوء الأمثلة المفندة، وإنما في شروط التقدم إلى الأمام. وهنا يفصل لاكاتوش بين مسألة التقييم ومسألة التخلي أو الرفض. لقد أضحى السؤال "متى أتخلى عن النظرية؟" مستقلاً عن السؤال" هل ما أقوم به من بحث يعد بحثاً علمياً أصيلا أو حقيقيا؟"يجب أن نشير إلى أن السؤالين متطابقان بالنسبة لبوبر. فالنظرية تكون علمية، عند

بوبر بقدر ما يكون معتنقوها على استعداد للتخلي عنها عند تكذيبها، أما عند لاكاتوش فالبحث يكون علمياً إذا تمكنا لاحقاً من الكشف عن استيفاء لمعايير مناهج البحث العلمي ولا يتخلى العلماء عن برنامجهم إلا إذا توافر لديهم بديل أفضل بصورة قاطعة. إذن فالعلماء يتمسكون بنظرياتهم حتى الرمق الأخير على الرغم من مسالبها. ألا

يذكرنا هذا مرة أخرى بتشبث العلماء عند توماس كون بالبراديم والإصرار على عدم تغييره على الرغم من رؤيتهم للانحرافات التي تكذبه؟ ليس من شك أن لاكاتوش تأثر كثيراً بمعالجة توماس كون الفريدة في هذا الأمر. بل حتى فكرة عدم التخلي عن النظرية إلا عند وجود بديل لها استمدها أيضا من كون :حالما ترقي النظرية العلمية إلى مرتبة البارادايم، فإنه لا يتم التخلي عنها إلا عند وجود نظرية بديلة تحل محلها(*Kuhn, ١٩٧٠, p.٧٧*) (١١).

كان علينا أن نوفى هذه الوجهة من النظر النقدى حقها فى الحقل العلمى التجريبى قبل أن ننتقل إلى فحصها النقدى الموسع فى الخطاب النقدى العربى المعاصر حتى تستبين لنا سبيل جوهر قضية الرومانسية والذاتية فى خطابنا النقدى العربى المعاصر، وكيف فهمها النقاد والشعراء فهما استهلاكيا عجلا يفقد الشعر كثيرا من جوهره وأصالته

فماذا يعنى قول لاكاتوش بأن جميع النظريات العلمية تولد مفندة وتموت مفندة؟وماذا يعنى عدم وجود معيار موضوعى واحد أو حتى محدد يمثل قاعا صخريا لا يتزحزح للموضوعية والصلابة العلمية؟؟ ولماذا اختار

فلاسفة العلم التجريبى النقد الذاتى والتخييل الافتراضى وحصر منظومة العلم فيما يجب أن يكون؟؟ لا فيما هو كائن، وماهو مستشرف وممكن لا فيما هو موضوعى راسخ الإمكان؟!! و الثقدرة على ملاحظة الفجوات والشروخ والانشقاقات المنهجية، وليس الرضوخ لماهو كائن موضوعيا ومنهجيا وما يثبت الدعائم العلمية السائدة؟؟

ألا توحى جميع التصورات العلمية التجريبية السابقة بأن العلم التجريبى نفسه قد دخل من جديد فى أقواس الرومانسية الحالمة!!، وتطلعات الخيال الافتراضى الاستشرافى؟!! إن فلسفة العلوم التجريبية فى أوربا وعلى يد فلاسفتها الكبار تعيد تفكيك أسطورية النظريات العلمية، وهشاشة الواقعية وأوهام الموضوعية حين ربطت بين الأبعاد السياسية والاجتماعية والسيكولوجية لنظريات العلم و تصورات العلماء، وما ينتجونه من نظريات علمية بحتة، وبدأنا نسمع ما يعرف الآن بالبرهان الأنيق للنظرية، والبرهان السلس

والعذب كما يقول أينشتين، وكلها صفات رومانسية بل شعرية، فما بالنا بالفن الذى يقوم فى المقام الأول على التخييل والانفعال الحسى الجمالى، والمبادرة الذاتية للخيال فى الخلق والتشكيل؟!

ومن هذا المنطلق النقدى فنحن نرى أن شعرية أبى سنة تنحصر فيما نطلق عليه هنا الشعرية ((أسطرة العالم))، فأبو سنة مشغول باستمرار فى جميع أكوانه الشعرية بمحاولة خلق بنية شعرية لـ ((أسطرة الذات والواقع والعالم)) من خلال بنى الواقع نفسه

وبعبارة أكثر تحديدًا نقول إن شعر أبى سنة لا يرى الميتافيزيقى فى المتعالى بل يجره جرا إلى الفيزيقى اليومى ليراه فى نسق الأشياء السابحة من حوله سبحا ماديا وسياسيا وحضاريا، حيث ينقل شعر حد الميتافيزيقا الشعرية من أعاليها الخيالية لإعادة اكتشافها فى بنية المادة اليومية الواقعية نفسها، إنه كشاف شعرى ماهر فى التنقيب عن التراكم الأسطورى الهائل الكامن فى بنية الأنساق الرمزية التى تشكل الواقع الموضوعى من حولنا، إنه يكشف عن المثالى فى الواقعى، ويرد الواقعى إلى الحقيقى، فهو شعر يقلب ثنائية الرومانسية والواقعية فيما اعتدنا عليه فى

تصوراتنا النقدية السابقة، ويدخلنا فى حد جمالى مغاير من المعرفة الجمالية الخاصة به فى رؤيا العالم، وربما وضعنا هذا التحديد لشعرية أبى سنة من جانبنا أمام سؤال هام قد يوجهه إلينا بعض النقاد مفاده: أليس لدى كل شاعر كبير هذه الرغبة الشعرية الحميمة في خلق أسطورته الخاصة ؟ ونحن نقر للنقاد بصحة وجود بل وجوب وجود هذا النزوع الحميم لدى كل شاعر كبير فى محاولة خلق عالم بديل للعالم الموضوعى الذي يحيا بين ظهرانيه ولكن ثمة فارق جوهري حاسم – ودائما العلم في التفاصيل لا الإجمال – بين كون الشعراء الكبار ينزعون إلى خلق أساطيرهم ورموزهم الخاصة بهم، وبين كون هذه الأسطرة تمثل هاجسا جماليا كليا مزمنا ومهيمنا.

لقد لحظ الدكتور مصطفى ماهر من قبل بأن أبي سنة يميل إلى القصيدة التشكيلية المنفتحة على فنون التشكيل البصري والإيقاعي، ولكننا على الرغم من تسليمنا للدكتور مصطفى ماهر بصحة ذلك، علينا أن نعى أيضا أن ملامح بنية الصورة الشعرية، وأبنية المجاز، وعلاقات التراكيب في النسقه الشعري لدى أبى سنة يتجاوز ما رآه مصطفى ماهر على مستوى الشكل الشعرى فقط رؤية تخييلية ثنائية تقليدية تبعدنا

كثيرا عن مكامن التشكيل الجمالى التعددى التى تترامى ببنية الخيال الشعرى نفسه عند أبى سنة إلى مستوى من التركيب والصهر والتعدد الفنى البنائى

نستطيع أن نطلق عليه((الأفق التخييلى الأنثربولوجى))، الذى يتداخل به اللسانى بالإنسانى بالحضارى بالوعى باللاوعى الجمعى والفردى بالتخييلى فى آن، ويجب ألا تشغلنا هموم التعدد التشعيبى للصورة الشعرية وأسطرة الشكل من جهة تعقيد بناه عن مواجع سياسية وثقافية وحضارية لدى أبى سنة، أو قل إن خصوصيات النسق الشعري وطبيعة علاقاته الجمالية وتشابكاته البنائية – يجب ألا يصرفنا ويفتننا عن مواجع اجتماعية وحضارية وعقلية أيضا، إن بنية النص عند أبي سنة تترامى إلى عوالم أسطورية خرافية تنبنى بها القصيدة وتتصاعد في صور عديدة من المجاز والتراكيب والأخيلة التي تتخذ من الصور الأسطورية والخرافية مركزا تأسيسيا للكون الشعري للشاعر، ولعل هذا التصور يتراءى في أساليب تصويرية متعددة في بنية ((نص النسور)) الذى اتخذناه متكأ نقديا تطبيقا لتبرير رؤيتنا النقدية لشعرية أبى سنة، لقد عنون الشاعر نصه بصيغة الجمع ،على خلاف معظم القصائد الرومانسية التى كتبت فى النسور ولنا دراسة مطولة عن

أسطورة النسر نشرناها بكلية دار العلوم أوضحنا فيها هذا التصور((........))، لكن النسور لدى أبى سنة تترامى إلى عوالم خيالية وأسطورية موغلة في الكثافة والتعدد والتجاوز، سواء في جدلها الخلاق مع بنية التقاليد الجمالية المتوارثة في موروثنا الشعري والبلاغي القديم والمعاصر معا أو جدلها الجمالى مع البنى الواقعية المتعددة المحيطة به، أو جدلها مع التقاليد الجمالية والمعرفية في الشعر العالمي الذي انفتح عليه الشاعر من كل حدب وصوب.

ولعل قصيدة " بقايا أساطير " التي قالها الشاعر في لويس عوض، تعد مفتاحا جماليا قادرا على إعطاء صورة جمالية موضوعية لآليات التشكيل الشعري في بنية النص لدى أبو سنة وإذا تأملنا المجازات والعلاقات والتراكيب والإيقاعات في هذا النص لتحققنا مما نتصوره هنا من شعرية أبى سنة.

إن الشاعر هنا ينقل شعرية النص من الحدود المنطقية للموضوع الشعرى ومن شعرية الرؤية التى لازالت لها علاقاتها الجمالية والمعرفية بطبيعة الموضوع الذى

تعالجه إلى شعرية الأسطرة والتشكيل الشعرى التجريدى القادر على خلق واقع جمالى بديل للعالم المحيط بع،فهو لايخلق مواز رمزى بل يخلق بديلا رمزيا ولننظر إلى نص إبى سنة مثلا فى رثاء لويس عوض، إن الحادثة أو مناسبة

النص هي رثاء لويس عوض ، هذا هو الموضوع الخارجي الذي يستهدف الشعر تجسيده أو تحديده ، ولكن الشعر عن أبى سنة نقل الموضوع في الواقع إلى الموضوعية الأسطورية - لو صح التعبير ــ في الفن ، فارتفع الموضوع من الوجود الموضوعي الفعلي إلى نسق شعرى تجريدى مخلوق من الكلمات والمجازات والأشكال والإيقاعات ، ولكن هذا قد يفعله كل شاعر جاد في معالجته للفن ، ومعاطاته مع الجمال ، غير أن الجديد حقا يكمن في قدرة أبو سنة على نقل بنية النص الشعر من مدار شعرية الرؤيا إلى فلك شعرية التشكيل الأسطوري وأقصد بذلك قدرة الشاعر على الانتقال ببناء النص من آليات جدل الشكل بالموضوع ، والموضوع في الشكل وفق رؤية جمالية خاصة إلى آليات انتفاء الموضوع كلية من بنية النص ، حيث لا يسعى الشكل الفنى لديه إلى

تجسيد موضوع محدد بذاته أو حتى غير محدد بل يسعى إلى خلق تشكيل تصويري أسطوري مؤسسا من الكلمات والسياقات والمجازات والإيقاعات لا يكون موازيا لموضوعية العالم الموضوعي المحيط به بل بديلا عنه له صفة الإحكام والاستقلال والشمول والترامى، عالم جمالي معرفي محكم ، لا يعني العالم الموضوعي ولا يعبر عنه ، ولا يقول رأيه فيه

بصورة محددة لكنه لا يخاصمه ، بل يجادله ، لا يهاونه بل يناقضه ، لا يوازيه بل يندغم فى مجاهليه غير المرئية مستشرفا آفاقه القصية ، وتكويناته الأولى ، وممكناته المموضة في سماء الآتي

إن الشعر هنا يحل في الكائنات والموجود ، وأنساق العلاقات المعتادة يحل فيها حلولاً صوفيًا تخييليًا تجريبيًا ، أي يحاول أن يسائلها من جديد ، مجربا فيها صوره ومجازاته وكشوفاته وتجلياته إنه يؤسطر " كافة صور العلاقات والأنساق والأنظمة كي يكشف عن قاعها الإنساني والحضاري الدفين، مزعزعا أساساتها المغشوشة ، كاشفا عن شرعيتها الوهمية حيث يقارع المجاز الأسطوري في بنية النص لدى إبى سنة ، الوهم

الأسطوري الحضارى في بنية الواقع، يجب علينا أن نعى بان الواقع الحضارى المحيط بنا هو نسق لغوى ما فى التحليل الأول والأخير وكافة صور العلاقات والأنظمة والأنساق الاجتماعية والحضارية والسياسية والثقافية هي تصورات لغوية في التحليل الأخير، تنتقل باستمرار تحت ضغوط أيديولوجية متعددة، إلى وعينا من خلال أنماط لغوية محددة ، فيصير الوعي الإنساني صورة مطابقة لهذه الأنماط والتصورات اللغوية المحددة ، ويأتي الشعر بوصفه موجودا لغويا مجازيا فيعيد مساءلة بني

الوعي والحضارة وكافة الأنساق الثقافية المحيطة به ، يعيد هزها وزعزعتها من خلال هذا الاستبصار المجازي ليأخذنا هناك من جديد إلى القاع الصخرى الدفين للأشياء والموجودات وكافة صور العلاقات المحيطة بنا، كاشفا عن الأرحام الزائفة لتخلق اليقين الشرعي الشائع محطما فوضى العلاقات القائمة ، محبذا الصعود بالكلمات والأساليب والتراكيب لتجلية اللاسببية والخرافة الأسطورية السياسية الشائعة والمدشنة في كافة الأنساق الثقافية التي نحيا بين ظهرانيها وتكتنف وعينا ووجودنا في شبكتها الكهنوتية المقيتة ، إن الأسطرة الموضوعية

للشعر تزودنا بنوع من الاستبصار الجمالي والمعرفى الوجودي الباطني إنها نوع (من الأسئلة الخضراء) كما يقول الشاعر أبو سنة في عنوان ديوانه ، إنه أسئلة مجازية خضراء تزعزع الهشيم الأسود الذي نحياه ونتنفسه ويرسم أشكال الحياة ، وألوان العلاقات ، وأنساق الوعي والذات والحضارة والتاريخ.

بهذه المثابة يصير الشعر كما يقول محمد احمد العذب، ((" نوعا من العصيان الفني ينساب في تضاعف النظامات السائدة فيحدث فيها فوضى بلا حدود ، هي حوار اللامعقول مع سديم العقل التسليمي الذي يسكن عجوزا مغرورًا في مغاور الأشياء القديمة "))(١٢) .

إن الشعر الضحل يحيل العمق الفلسفي والوجودي والأسطوري الكامن في الأشياء والأحياء ، يحيل جميع ذلك إلى قاع مسطح ، أو إلى سطوح بلا قيعان خصيبة ، أما الشعر الحق فهو يحيل القيعان المسطحة ، وأنظمة العلاقات السائدة ، وبني الوعي العام إلى عوالم أسطورية مجازية تهزج بالفكر والتأمل والتهاويل والحدوس اللانهائية ، يقول أرشيبالد ماكليش: ((إن الآراء المتطوحة في الشعر ولتكن (تقديس الشر) إيماء إلى انهيار حضارة

واستبداد غابة أي أن هذه الآراء إذا تضمنها الشعر – قنطرة عبور إلى تجسيد بشاعة العالم ، ولا إنسانية الحضارة ... ثم إن وعينا باتجاه الشعر إلى العالم اتجاها متسلحا (بالمعرفة الحسية) يؤكد أن هذه الآراء المتطوحة ليست فلسفة قبلية يتجه صوبها الشاعر ، بقدر ما هي رؤية فنية تمليها حساسية الشعرية ربما يكون الشعر نوعا من المغامرة المعرفية ولكن ذلك يتم على أساس حدس ليس عقليا ولا علميا ، وربما يكون لهثا

وراء ما ينبغي أن يكون ، ولكن من منظوره هو ، وليس من خلال الآخرين ، وإذن فقد يرى الأشياء سوية وقد يراها مشعثة وقد ينفذ من خلالها إلى بناء حضارة جديدة أو استشراف حضارة جديدة، بدلا من حضارة الفوضى هذه التي تسود كل الأشياء.وهنا يلوح ولاء الشاعر الحميم لفنه وحده وليس لمواصفات اجتماعية تريده على أن يرى من خلالها))(١٣).

فإذا عدنا إلى نص النسور وجدنا الشاعر ينقل شعرية النص فى جدلية جمالية تعددية عبر تقنيات جمالية ثلاثة تنقل معها بنية الخيال نفسه فهى تتحرك من ((الموضوع إلى الرؤية إلى التشكيل))، وأقصد بذلك أن الحادثة أو مناسبة النص وهي النسور، هذا هو الموضوع الخارجي

الذي يستهدف الشعر تجسيده أو تحديده، ولكن الشعر ينقل الموضوع في الواقع الموضوعى إلى الموضوعية الجمالية في الفن، فيرتفع الموضوع من الوجود الموضوعي الفعلي إلى عالم من الكلمات والمجازات والأشكال والإيقاعات فيصير رؤيا جمالية أكثر من كونه رؤية حياتية، ولكن هذا يفعله كل شاعر جاد أيضا غير أبى سنة، في معالجته للفن ومعاطاته مع الجمال، يكمن الجديد حقا لدى أبى سنة يكمن في قدرته على نقل بنية النص الشعرى من مدار شعرية الرؤيا إلى

فلك شعرية التشكيل الأسطوري وأقصد بذلك قدرة الشاعر على الانتقال ببناء النص من آليات جدل الشكل بالموضوع، والموضوع بالشكل وفق رؤية جمالية خاصة ـــ إلى آليات انتفاء الموضوع كلية من بنية النص نفسه، حيث لا يسعى الشكل الشعرى لديه إلى تجسيد موضوع محدد بذاته أو حتى غير محدد، بل يسعى إلى خلق تشكيل تصويري أسطوري مؤسسا من الكلمات والسياقات والمجازات والايقاعات يكون موازيا لموضوعية العالم الموضوعي المحيط به، عالم جمالي معرفي محكم، لا يعني العالم الموضوعي ولا يعبر عنه، ولا يقول رأيه فيه

بصورة محددة، لكنه لا يخاصمه، بل يجادله لا يهادنه بل يناقضه لا يوازيه بل يندغم فى مجاهليه غير المرئية، وأكوانه المسكوت عنها مستشرفا آفاقه القصية، وتكويناته الأولى وممكناته المموضة في سماء الآتي:

وكما قال الشاعر ذات مرة عن شعره: ((الشعر ليس فقط دهشة الاكتشاف، ولاخبرة المعرفة، ولا تلؤلؤ الكائنات ولاخفقات الحب، وإنما الشعر برق خاطف يحيط بالأرض والسماء معا، ولكنه يطيح بالشعر فى أول ما يطيح، حيث إن

الشعر يظل مستهدفا لزلزال يحول حياته الواقعية فى بعض الأحيان إلى ملاحقات للمستحيل واستشهاد على ضفاف الممكن)).

وبهذا ينتقل الشعر من كونه تعبيرًا عن الواقع كما فى الزعم الرومانسى السابق لدى نقاد أبى سنة، ومن كونه شهادة جمالية مستقلة موازية للواقع، ومن كونه أيضا إعادة خلق له، ينتقل إلى كونه مساحة تجريب جمالي ومعرفي ينفتح على الكون والأحياء والأشياء والأكوان المرئية والمفترضة والمستشرفة، وكافة صور العلاقات المكونة لطبيعة الحياة والأحياء في الواقع الحضاري

المحيط بالشعر والشاعر، إن الشعر هنا يحل في الكائنات والوجود، وأنساق العلاقات المعتاده يحل فيها حلولا شعريا تجريبيا، فيسائلها من جديد، مجربا فيها صوره ومجازاته وكشوفاته وتجلياته إنه يؤسطر كافة صور العلاقات والأنساق والأنظمة كي يكشف عن قاعها الإنساني والمعرفى والحضاري الهش، حتى يزعزع أساساتها الرمزية المغشوشة، كاشفا عن شرعيتها الوهمية حيث يقارع المجاز الأسطوري التشعبى فى بنية النص لدى أبى سنة، الوهم الأسطوري الشائه والشائع في بنية الواقع والعالم المحيط به، يقشع بنية الوهم الأسطورى الأخطبوطى

المنبث خفية وجهرة فى بنية التشكيلات المعرفية والجمالية المتوارثة، كما يكشف أيضا بنية الوهم الأسطورى السائد والمنتشر فى بنية اللغة نفسها.

إن النص عند أبى سنة ((مؤسسة جمالية متكاملة))، أشبه بصندوق الساحرة(باندورا) ما إن ينفتح حتى تتوالى وتتطاير منه كل الأجناس الأدبية واللغوية والاستعارية والثقافية، حيث ينفتح الميثولوجى الرمزى الكامن فى بنية الخيال الشعرى الأسطورى على المتعدد والمتراكب

والمتداخل الذى يفتح العالم ويبنى الأمل والحلم من جديد، على عكس الأيديولوجى الحريص على الإفقار والتجريد والتبديد، إن اللوحة الرمزية للنسور تضع النسور منذ اللحظة الأولى فى اللامتناهى غير المحدود فى النص حيث ((النسور طليقة هائمة فى الفضاء الرمادى) إن بذرة المفارقة تنمو منذ البداية بين الثقل والخفة، القيد الحرية فى صورة النسور الطليقة عبر الأفق الذى يرسم مجال الاتساع والعلو والطلاقة وكلها تخلق جو السيطرة والقدرة، إن النص يبدأ من لحظة العلو معيدا وجودنا إلى بداياته الحرة الأولى ثم ما تلبث النسور أن تترصد مواقع الأرض الوجه الآخر للأفق الحر، ففى الأرض تتناثر السهول والغدران والخضرة

اليومية الموازى الوجودى الجمالى لأنساق الواقع وما يموج فيه من علائق مادية تشدنا للسقوط أو السمو حيث الأرانب التى تخفق مثل الآل الذى يقوم هنا بتجسيد طبيعة الواقع القائم على وهم الشرعية فى كافة أنساقه وبناه، فصورة الآل تتوازى وقيم الخداع والتلاشى الكامنة فى بنية الواقع، فكل امتلاء ثقافى رمزى هو ملء لطلاقة العالم بالسدود والحدود، إن المفارقة بين السماء

والأرض الموازى الجمالى للمفارقة بين الحرية والقيود، تتخلق هنا رويدا رويدا فى المقابلة بين الفضاء الرمادى حيث الظلمة تعنى الوحشة والتوحد واللانهاية وبين الأرض التى تنقفل فى لون محدد هو الخضرة وفى العلاقة بين المحدد اللونى فى الأخضر النهائى، واللامحدود فى الفضاء الرمادى غير المحدد حيث الظلمة هنا تؤسس للوجود فى بداياته الأولى حيث كان الكون ظلمة طاخية

ويتنامى سياق المفارقة فى النص من خلال جدل الأمكنة بين قفز الأرانب فى المضايق المحددة سلفا حيث(ترجف بالخوف بين الظلال) إن مقابلة الأرض بالفضاء، والتحليق بالتضييق، والنجوم بالسهول، وورد الذرى بتراب السهول، يخلق توترا للخيال والرمز والموروث الجمالى تتداعى من خلاله صور عديدة من الأشواق الإنسانية الدفينة، والأسئلة

الكونية الحبيسة قديما وحديثا، إن النسر هنا ليس زينة خارجية كما رأينا عند شوقى وغيره من شعراء الإحياء، وليس تعبيرا عن الذات كما رأينا عند عمر أبى ريشة، بل هو خلق موضوعى للأسطورة فى سياق وجودى جديد ومتكامل، يستقطب فيه الشكل الشعرى الذاتى والجماعى

والأسطورة والتخييلي والتنبؤى فى وقت واحد بما يحقق ما أطلقنا عليه ((الأفق التخييلى الأنثربولوجى)) لأبى سنة، إن النسر يستقطب عناصر كونية أسطورية أولى معه مثل الأرض والأفق والماء والظلام، إننا فى رحاب العالم الأول حيث كانت الأرض تموج بالماء والظلمة والكائنات والأفق البعيد اللامتناهى، يخلق الشعر من أشياء العالم المتجادلة مع النسر قناعا أسطوريا يربط التاريخى ممثلا فى الواقع وخضرة سهوله باللاتاريخى فى صورة النسر الهائم فى الأفق الرمادى المفتوح، عن الشعر هنا ينمى تجربة كلية تتجاوز ثنائية الذاتى والجمعى، والتاريخى والواقعى، والحر والمقيد، إنه يضعنا مباشرة فى تلاحم العالم وتعدده من خلال هذه الرموز الحسية الكونية المتعددة ممثلة فى الماء والظلام والخضرة والأفق والأرض، ويحاول الشعر من خلال خلق عالمه شعيرة طقسية أسطورية قائمة على التكرار المستمر لجدل الآفاق والأراضين ممثلا فى هذه الجمل التكرارية:

النسور الطليقة هائمة فى الفضاء الرمادي.

ترصد مواقعها فى أعلى الجبال

النسور الطليقة فى الأفق تعرف مصرعها

النسور الطليقة ترفع هاماتها وتحلق

إن التكرار هنا وهو أيضا شعيرة أسطورية طقسية فى المقام الأول يخلق الجدل الجمالى التعددى الكامن فى بنية هذه العناصر الشعرية الحسية، فتارة النسور ترصد مواقعها فى أعالى الجبال، وقديما كانت النسور ترصد مواقع الترحال ووجوه الشرور والخيرات فى زجرها المستمر من خلال السابح والبارح، وتارة النسور تتذكر وتسدد نظرتها للمحال، حيث كانت النسور تتصل بمشيئة الآلهة والجلال والسمو، فتخرق حدود الممكن لتتصل بحدود المستحيل البشرى القادر على إخراج الروح والفكر من الضيق إلى السعة، ومن هنا نجد عنصر الحركة التى لا تهدأ للنسور فهى تحلق وترفع هامتها ويصبح الأفق ملكا لها والنجوم مناراتها بما ينقل العوائق وأوهام النهايات الثابتة إلى أفق الذوبان والتحريك والطلاقة.

إن الشعر هنا يذيب يبوسة التاريخ، وجمود الواقع بخلق حركة لا تهدأ بين العناصر، تماما كما كان يفعل الشعراء الكبار فى كل زمن، حال امرىء القيس مع فرسه الذى جعله مكرا مفرا مقبلا مدبرا معا وفى وقت واحد وكان الشعر يبحث عن حريته بعيدا عن وهم التلاشى، أو صورة ناقة طرفة بين العبد التى بناها مثل قصر مشيد لتكون موازيا وجوديا وجماليا ومعرفيا للصلابة والرسوخ والشموخ يتعالى بها على الموت، إن تحليق النسور فى الآفاق يرفعنا لمنطقة الأسرار ويخرجنا من محدوديتنا وأوهامنا إلى مقام جلال الخلود

حيث يتحول الخلود فى الأرض إلى وهم شديد المحال، وهو ما رأته النسور لدى أبى سنة وهى تحلق فى أعلى الجبال فرأت الخلود احتمال، إن كل ماهو صلب يتفتت ويذوب فى الهواء، كل شرعية دنيوية وهم من الأوهام، صورة من صور حدود الوعى، صورة من صور تدشين السلطة، إن الشعر يفكك العالم من جديد، ويرينا الممعن فى رسوخه وصلابته بحكم الشيوع والعادة قابلا للتلاشى وكشف وهميته تحت نار الخيال المحلق فى بنية النسر الذى رأى الخلود مجرد احتمال، إن الحقيقة غير الواقع، إن النسر هنا يفسر لنا بعد أن علا فى مقام الخلود يفسر لنا غوامض الأشياء

والأنساق الرمزية المحيطة بنا، إن أسطورة النسر تكشف لنا عن وهم أسطورة الواقع بكافة أشكاله وأنماطه، يلعب النسر دور الوسيط الجمالى التخييلى بين الممكن والمستحيل، فعلى الرغم من عوائق الموت المحيطة بالنسور فهى تعرف أن النصال تتلو النصال فى مواجهتها وبالطبع فإن الشعر المعاصر هنا يستدعى الشعر القديم، فالجمال يستنفر الجمال والحرية توقظ الحرية، ولعلنا نتذكر هنا بيت المتنبى فى رثاء أم سيف الدولى الحمداني:

نعد المشرفـية والعوالى
وتقتلنا المنون بلا قتـــال

ونرتبط السوابق مقربات   وما ينجين من خبب الليـالى

ومن لم يعشق الدنيا قديما   ولكن لا سبيل إلى الوصـال

نصيبك فى حياتك من حبيب   نصيبك فى منامك من خيال

رمانى الدهر بالأرزاء فؤادى فى غشاء من نبال حتى

فصرت إذا أصابتنى تكسرت النصال على النصال(١٤) سهام

لقد كان المتنبى يلعب بأغراض الشعر، أراد أن ينتصر على فكرة الأغراض الشعرية البائسة، فزرع الفوضى الشعرية فى النظام النقدى المؤسسى الذى يقوده كبار النقاد فى عصره، لقد حطم المتنبى فى شعريته الحدود الصارمة فى عمود الشعر العربى بين المدح والرثاء والفخر، فقد انتصر للفن على حساب النظرية وللواقع على حساب المثال الوهمى للأفكار النقدية التى دشنت صرامة الحدود والقيود والسدود، ومن هنا فقد كان المتنبى يسرب أشواقه وأشواق الشعر معا فى الرثاء والمديح والفخر، ولم يكن ببعيد هذا التداخل الشعرى بين الأغراض الشعرية القديمة فى موروثنا النقدى والبلاغى، فقد تم على استحياء قبل المتنبى وبصرف النظر عن جوهر الشعر الذى لا يعرف فى حقيقته هذا التقسيم الغليظ الجاسى الذى تبنته المؤسسة النقدية الرسمية،

أوحتى الفكرة البائسة لقضية الأغراض الشعرية، فإننا لا نستطيع أن نغفل فكرة المحاكاة الشعرية كما تجلت لدى النقاد القدامى فى ربطهم بين الشعر والصفات الإنسانية مدحًا أو هجاءًا أو رثاءا، مع علمنا بالفروق الجوهرية لفكرة المحاكاة الشعرية نفسها بين النقاد

فهناك فرق كبير على سبيل المثال بين تصور قدامة بن جعفر فى كتابه (نقد الشعر) لقضية المحاكاة التى تكاد تكون حرفية بين الواقع والشعر، و بينها لدى القرطاجنى فى كتابه((منهاج البلغاء وسراج الأدباء)) الذى وعى التراث العربى السابق عليه والتراث اليونانى ووظفهما لصالح الشعر العربى القديم، لكن تظل فكرة المحاكاة للصفات الإنسانية المرجوة لدى المرثى تضارع فكرة الصفات النبيلة للممدوح الحى على قيد الحياة، سواء كان الممدوح قائدا أم كان الشاعر الماكر يسرب أشواق ذاته ولواعج روحه، جماليا واستعاريا من خلال نصه القابع خلف فكرة الممدوح أو المرثى، فقد رثى المتنبى أحلامه و تكبيل حريته عندما رأى الموت يكبل روح أم سيف الدولة الحمدانى، فتجلى له كرور الدنيا عليه مجسدا فى رؤيته النصال التى تتوالى وراء النصال فتنال قلبه العتى الجامح، ومن ثم لم يعد يبالى الشعر ولا الشاعر لأن الفؤاد ذاته صار فى غشاء عن

النبال، لم ينتفع الشعر بالمبالاة ومن ثم يترامى المتنبى نسر الحضارة العربية البائسة فى أوج وهجها وانحدارها معا، إلى النسور الشعرية المعاصرة، تتواشج النسور القديمة والحديثة، حيث الشعر يستدعى الشعر، فى تعرف مصيرها المؤلم، لكنها تظل ترفرف وتحلق فى غابة من الرفيف الذى يساوى قيمة الحياة نفسها، فغايتها هى غاية الشعر الذى لا يكف عن طلب المحال، فالنسور تتعقب فى النص ورد الذرى النابت فى الفضاء السحيق وهذه الصورة المبدعة تنقل الطيران من السماء إلى الأرض، حيث يقلب الشعر دائما معادلة العلاقات الحضارية والأنساق الفكرية، ويحرك الشعور بالحركة والصيرورة والتحول، إن الخيال الشعرى يحرث تربة الأنساق الآفلة ليزرع ورد الذرى المستحيل ثانية فى أرض البوار الحضارى العالم، لقد أرق الشعر كثيرا لدى محمد إبراهيم أبى سنة فى رصد سلسلة معقدة

من المفارقات الجمالية والمعرفية والثقافية والحضارية الفاجعة بين رفيف النسور الأسيرة، ونعيق الأغربة الطليقة، لقد أسر الضوء واستنسرت الظلمة، يقول الشاعر فى قصيدة أخرى بعنوان: ((لوحات على جدار الريح)):

تقاعدت على الأرائك النسور

تخط فى التراب قبرها،لكى تموت
تجاسر البغاث فالسماء عنكبوت
يضج فى شباكه الذباب والغربان
وتفزع النجوم فى مسارها الرهيف
فتفقأ العيون وترتمى فالكون مقعد كفيف
ويسقط الرزاز على غصون الحزن فى الخريف
ويحصد الظلام سنابل الأشعة التى يذلها العطش
وتبدأ الأشجار فى البكاء
لتلقط القمم تناثرت على السفوح
الموت يستريح فى لوحة على جدار الريح
يحيطها الغبار
((النسر فى التراب
والأفق للغراب))(١٥)

إن صورة تقاعد النسور تمثل تحولا من العالم العلوى رمز الشمس والنور والهواء والطلاقة والتمدد، إلى العالم الأرضى، حيث تتحول هذه الرموز بتحول النسر إلى صورة

المقعد الكفيف حيث النور منطفىء والشمس محجوبة، إن عناصر القوة والجلال القديمين رمز السمو القديم، تسقط الآن فى السفوح والعطش، ثمة شيء مفكك يتمدد فى جسد الواقع العربى المعاصر، فيحيله عن تماسكه وعلوه، ليس هناك نماء أو طلاقة فى شيء، كل شيء يعلو ثم يخلو من السمو، سنابل الأشعة يحتويها الظلام، وأريكة الملك القديم تتحول إلى نسيج من عنكبوتية مهلهلة، وإن أوهن بين لبيت العنكبوت، انقلبت الموازين وتفككت الأواصر عن حيويتها الباذخة القديمة، تنحنى الجبال وتتسامق السفوح، فالنسر للتراب والأفق للغراب يغيب الهواء النقى رمز النمو والحرية، ليتخلل الأفق الغبار الذى لا تنمو به الأشياء بل تنحل وتتفوضى، ويغشى الواقع والناس ما يشبه روح البغاث التى استنسرت فى جسد الواقع كله. لكن الشعر عند محمد إبراهيم أبو سنة معنى بالتحول فالنص معبأ بالمياه الحية الدفينة فاللوحة الشعرية ترينا الواقع كله متموضعا بين قوسين فى عبارة ((النسر فى التراب والأفق للغراب)) فهو واقع محبوس غير ميت، ممنوع غير ممتنع، وكما كان الإنسان البدائى الأول يرى فى أسطورة النسر ملكا متوجا مخلصا له من العوائق،

وموصلا عبر سموق الأعالى إلى قوة الجمال والجلال والنور، فإن الشعر أيضا يحلم بأسطورته الخاصة البديلة، ((فالشاعر يجنح جنوحا روحيا

منطلقا ومتمردا يجسد أشياءه عبر تحطيمه لكامل التجسيدات المشخصة تحت عينيه، وكما أن الأسطورة هى رواية أخرى تجسد وضعا خياليا متمردا على النسخة الأصلية(الواقع) دون العزل الكلى.

هنا يصير الرمز الأسطوري للنسر تفتيقا للمكامن الوجدانية والمعرفية والاستشرافية الدفينة فى الروح الإنساني الجمعى من جهة، وتفتيحا وإنماءً للحدود المغلقة للمدى الموضوعى الحضارى المحيط بالشعر والشاعر معا، وهنا يتسق النسق الأسطورى فى النص والنسق الموضوعى المحيط بالشعر، حتى لاندرى أيهما ينبع من الآخر، الشعر ينبع من الأسطورة أم تنبع الأسطورة من الشعر، ولأن الأسطورة لازمنية والشعر لازمنى والأسطورة قدرة على الإيغال فى الروح السارى فى كوامن الأشياء والعلاقات والشعر تطلع للغائب واستحضار للكمال فإن كليهما يخلق حالة كلية موضوعية تجمع بين الواقعى والتخييلى، الآنى والمستشرف، الممكن والمستحيل.

إن الشعر يتأمل مثله مثل الفلسفة والعلم، لكنه يتأمل من خلال حدوسه الجمالية الخاصة به، ويصلنا بمعرفة جمالية موضوعية من خلال ترابطه النسقى الجمالى الخاص به، إنه

يصلنا بالقاع الصخرى البعيد للحياة الروحية والعقلية للشعوب، من خلال بعث رموزها القديمة لتنتفض حياة كلية متماسكة فى نسقها الحياتى اليومى، ويخطىء من يظن أن الشعر أو الأسطورة مجرد ابتداع خيالى محض مبتور الصلة بوضعه الإنسانى التاريخى الفردى والجمعى الخاص به، الشعر يتمدد فى واقعه بقدر تمدده فى خياله، ويخلق أسطورته الخاصة بقدر تذكره لأساطيره القديمة، إنه يستخلص الروح الكلية الكامنة فى بنية الأساطير ويمتد بها خارج بنيتها الزمانية الضيقة، لتتخذ حياة لازمانية قادرة على التمدد والنماء فى حنايا الواقع والذات، والحضارة، ومن هنا تجاوزت النسور فضائها الرمادى فى بداية النص الشعرى لدى محمد إبراهيم أبوسنة لنطلق إلى ورد الذرى الذى يستنبته الخيال فى الفضاء السحيق

فى نهاية النص، هذا الفضاء الباحث عن حلم الكمال، انه حلم الشعر والفن الذى لايني يحلق ويوغل فى تحليقه على الرغم من كل العوائق والظلمات والبغاث والغربان المنتشرة، خالقا أفقا بديلا أو مؤسسا أفقا آخر، ذلك الأفق الذى يمتد فيما وراء أسبابه الحاضرة، وإذا كان النسر فى الأساطير القديمة يرمز لدور الإله ودور الجلال ودور كشف

غوامض الأيام، وتحديد المصائر المجهولة، فلا زال النسر فى مخيلة الشعر ووجدان الجماعة، يلعب ذات الأدوار القديمة المعاصرة فى آن، إنه الحلم بالعلو والتسامى، و البحث عن الحماية المادية والروحية، والقدرة على التخطى والتجاوز، وهذا يلتقى وتصور((ريكو)) الذى رأى ((أن الأسطورة كانت نوعا من اللغة الشعرية التى كان الإنسان قادرًا على أن ينطق بها فى العصور البدائية منذ عشرات الآلاف من السنين، وهذه اللغة لها مبدؤها البنيوى ومنطقها الخاص))(١٧).

إن مزج الشعر فى هذه القصيدة بين دلالات الطلاقة والتحليق والتجاوز الكامنة فى رمز النسر، وجدلها مع دلالات الصراع و والتمزق والموت إنما هو دمج لا

شعورى وشعورى معا، شعورى من جهة الرغبة العميقة فى مواصلة تجدد الحياة على الرغم من كل عناصر الموت المحيطة بها فى صورة الظلام المنتشر والأفق العنكبوتى المهترىء، والجبال التى انحنت والسفوح التى تمددت والنصال التى تتلو النصال، ولا شعورى من جهة بحث الشعر الدائم عن مثله الأعلى القديم الكامن فى روح الجماعة الماضية والواقع الآنى معا، ممثلا فى رمزية النسر الذى

يمثل بطلا كامنا فى هوية الشعور واللاشعور العربى الجمعى:((إن شخصية البطل الأسطورية إسقاط لجملة الأحاسيس التى تزخر بها نفوسنا، إسقاط نعبر به عن الحياة الكلية والإنسان الكامل،

ومنذ أن يبدأ هنا البطل حياته بدايتها الغريبة ويسعى بعدها سعيه الجهيد لتحقيق ذاته استجابة منه لحقيقته الروحية الكبرى ثم ينتهى أخيرا نهايته الفذة الفريدة، نشعر بأنه يلبى رحلة لحياة القوى التى لا تقهر فى حركتها السرمدية نحو المثل الأعلى))(١٨).

إن النسر هنا رمز للجماعة والشعر والحضارة والواقع حين يرتفع بالهوية فى شتى تجلياتها من الهاوية إلى الأفق

المتجانس المأمول، لقد انغمر الأفق الشعرى لدى أبى سنة فى حدوسه الشعرية الخلاقة ليلتقط عناصر الحركة والتحليق والاستشراف والعلو و الطلاقة والنور والتجاوز الكامنة فى بنية رمز النسر، حتى ارتفع بكافة عناصر التمزق والتفكك والتلاشى فى الروح والفكر والواقع والحضارة والهوية إلى أفق آخر أكثر تجانسا وتماسكا وصلابة، أو قل إلى أفق أكثر رحابة من الاختزال الفادح للواقع والحضارة والذات فى الأشكال المؤسسية العامة للسلطة إن الشعر المعاصر يكافح أسطورية القمع الكلى المنبث فى جميع أشكال الواقع الثقافى

والحضارى المحيط به فى واقعه، بأسطورية الخلق والنماء والتعدد من جديد، فلا يفل الحديد غير الحديد، عن توالج الشعرى والأسطورى هنا نوع من المقاومة الجديدة لكل صور المخاوف والهلع وعدم القدرة على السيطرة على أشكال الواقع العربى المعاصر، يقول جوزيف هندرسون :(إن الحاجة لرموز البطولة تبرز حين تكون الذات بحاجة إلى تقويم وتدعيم، أى حين يكون العقل الواعى بحاجة إلى العون فى مهمة ما، ليس باستطاعته إنجازها دون وعى، أو دون الاعتماد على مصادر القوة الكافية فى ساحة اللاوعى))(١٩).

المصادر والمراجع

محمد إبراهيم أبى سنة:الأشكال الشعرية تتناسل لكنها لا تموت، مجلة الشعر، ع١٢٣، خريف٢٠٠٦، القاهرة، ص١٨، ١٩.

د.عبد الله الدباغ، الردة ضد الرومانسية فى النقد الحديث، مجلة آفاق عربية، العراق، بغداد، السنة الثالثة عشرة، تشرين الأول، ١٩٨٨، ص٧٥.

سيسيل داى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة جابر عصفور، مرجع سابق ص٨٧.

سيسل داى لويس، الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص٩٠.

محمد مصطفى بدوى، دراسات فى الشعر والمسرح،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٨م.

د. مصطفى ناصف، إنقاذ اللغة من الجمود: والعزلة عن الحياة(٢) جريدة الأهرام المصرية، ملحق الجمعة، ١٩٩٩،.

د.عبد القادر القط، دفاع عن الرومانسية، جريدة الأهرام المصرية، ١٢/أبريل ١٩٩٩، ص٢٢.

د.محمد جبر، العلاقة بين الرومانسية والمدارس الأخرى، مجلة الباحث لبنان، بيروت، العدد الرابع٢٢، السنة الرابعة، آذار، ١٩٨٢، ص٨٣ ـ ٨٥.

٩.SEE,IN ADDITION TO HIS ESSAY REFERED TO EARLIER ,HIS BOOK, ENGLISH ROMANTIC POETRY .(UNIVIRISTY OH CALIFORNIA PRESS—BREKELEY , ١٩٦٨, ١

RENE WELLEK ,A HISTORY OF MODERN CRITICISM ١٩٥٠ VOLUMO ٢(CAMRIDG UNIVIRISTY PRESS CAMBRIDG, ١٩١٨,P ٣.

د.محمد أحمد محمد السيد، دفاع عن نظرية العلم، دراسة فى نظرية لاكاتوش، دراسة مخطوطة أعطاها لى المؤلف، وهى مقدمة للنشر فى مجلة الدراسات الفلسفية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.

وأنظر أيضا بخصوص ماجد على نظرية المعرفة المعاصرة من تغيرات حاسمة: نقلا عن د. نظير جاهل،المنهج اللاسلطوى فى فلسفة العلم، مجلة الفكر العربى،ع٩٧،صيف،١٩٩٩،ص١٥٤. ٣٠ـ وانظر أيضا: توماس كون/بنية الثورات العلمية/ ترجمة/ شوقى جلال/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/ عالم المعرفة/ع/١٦٨/ الكويت/ ديسمبر/١٩٩٢،ص٥٥،

وانظر أيضا: كارل بوبر، أسطورة الإطار، فى دفاع عن العلم والعقلانية، تحرير: مارك أ ، نوترنو،ترجمة:د. يمنى طريف

الخولى، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، علم المعرفة، الكويت، ع٢٩٢، أبريل، ٢٠٠٣ ، ص٣٦ ـ ٤٠.

١٢ ـ د. محمد أحمد العذب: أصول الأنواع الأدبية، دار والي للنشر، المنصورة ص٨٥، ط١٩٩٦م .

١٣. أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة،ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى بيروت، الفصل الخاص بـ الشعر بين الرأي والرؤيا – حوار حول وظيفة الشاعر ، ص١٠١ وما بعدها .

١٤ ـ ديوان المتنبى،تحقيق عبد الرحمن البرقوقى،دار العودة،بيروت، المجلد الثانى.

١٥ـ محمد إبراهيم أبو سنة، لوحات على جدار الريح، مجلة الدوحة، قطر، فبراير، ع١١٠، ١٩٨٥، ص٥٠.

١٦ـ د.عزيز السيد جاسم، الشعر بين الحدس والأسطورة، مجلة الآداب البيروتية، ع١٧، ١٩٧٠، ص٣٠.

١٧ـ وليم ديميزات، الأسطورة والنموذج البدائى، ترجمة محى الدين صبحى مجلة الأقلام العراقية، بغداد، ع٨، آيار، ١٩٧٦.

١٨ـ د. نعيم إليافى، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩٦ ص٣١٨.

١٩ـ جوزيف هند رسون: الأساطير القديمة والإنسان الحديث (الإنسان ورموزه) ترجمة عبد الكريم ناصف، دار منارات للنشر، ١٩٨٧، ص٩٨.

تعريف بالمؤلف

الأستاذ الدكتور/ أيمن تعيلب.

أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب/ جامعة قناة السويس.

الجنسية: مصرى مواليد محافظة الشرقية.

حصل على الماجستير عن: الاتجاهات التأملية فى شعر (جماعة أبولو) فى مصر كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٠ و الدكتوراه عن: الاغتراب فى الشعر العربي الحديث/ المدرسة الواقعية كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٦. حصل على العديد من شهادات التقدير:

شهادة تقدير من جامعة لانسانا كونتى بغرب أفريقيا/ جمهورية غينيا/ قسم اللغة العربية والحضارة،٢٠٠٨- شهادة تقدير من كلية الآداب جامعة القاهرة// فرع بنى سويف.عام ٢٠٠٥م.

شهادة تقدير من كلية الآداب// جامعة عين شمس.عام ٢٠٠٧.

شهادة تقدير من كلية الآداب/ قسم اللغة العربية،جامعة قناة السويس/ بالإسماعيلية ٢٠٠٨.

شهادة تقدير من جامعة القاهرة، مركز الداسات الأفريقية، ٢٠٠٩.

شهادة تقدير من كلية الإلهيات بمدينة بورصة بالجمهورية التركية،٢٠١٠.

شهادة تقدير من جامعة الأزهر الشريف،كلية اللغة العربية بالزقازيق،٢٠١١.

شهادة تقدير من كلية الآداب بالإسماعيلية ـ مركز التراث والحضارة ٢٠١٤.

التسلسل الوظيفى

أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية الآداب والتربية، بجامعة عمر المختار بليبيا من عام ١٩٩٧ ـ ١٩٩٩. وعضو هيئة تعريب العلوم بالجامعة.

مدرس الأدب والنقد وعلوم الاتصال بجامعة الإمارات العربية المتحدة من ١٩٩٩ ـ٢٠٠٣.

أستاذا للأدب والنقد بجامعة جمال عبد الناصر بجمهورية غينيا بغرب أفريقا من ٢٠٠٣ ـ ٢٠٠٨.

رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب وعلوم الحضارة بجامعة لانسانا كونتى بجمهورية غينيا.٢٠٠٧ .

أستاذ اللغويات النقد والأدب الحديث،بجامعة أولوداغ، بورصة ،الجمهورية التركية.

رئيس تحرير سلسلة (كتابات نقدية)،هيئة قصور الثقافة،القاهرة،٢٠١٢ وحتى الآن.

أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب،جامعة قناة السويس،٢٠١٢.

وكيل كلية الآداب للدراسات العليا والبحث العلمى ٢٠١٤.

العضويات الأدبية

عضو اتحاد كتــاب مصـــر .

عضو جمعيــة النقد الأدبى المصرية .

عضو الجمعية المصرية للأدب المقارن.

عضو الجمعية المصــرية للسرديات.

عضـــو إيتيليــه القـاهـــرة.

عضـــو نـــادى القصــــة بالقاهرة.

عضو أمانة أدباء مصـــر، ٢٠٠٧ .

عضو مجلس إدراة اتحاد كتاب مصر ٢٠١١.

رئيس لجنة الحريات باتحاد كتـــاب مصر ٢٠١١ .

رئيس الشعبة الأدبية باتحاد كتاب مصر ٢٠١٤.

له من الكتب المطبوعة.

القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر:دراسة فى أدب محمود محمد شاكر،دار الآداب، القاهرة،٢٠٠٦.

الشعرية القديمة والعقل النقدى المعاصر، نحو تأسيس منهجى تجريبى،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٩.

خطاب النظرية وخطاب التجريب،تفكيك العقل النقدى العربى،سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٩٤،القاهرة،٢٠١٠.

أشكال السرد عند الكاتب السولوفينى المعاصر إيفالد فليسار:قراءة فى آليات بناء القصة القصيرة،دار أرابيسك،القاهرة، الطبعة الأولى ،٢٠١٠ .

من تناص النصوص إلى تناص الحضارات، الطبعة الأولى،دار نهـر النيل للنشر،مؤسسة نجلاء محرم،القاهرة،٢٠١٠.

حمد آدم وشعرية التخييل الشذرى التشعبى،سلسلة أعلام الشعر العربى المعاصر،ط دار المعرفة،دمشق،سورية،٢٠١٠.

قصيدة الثورة فى الخطاب الشعرى المعاصر: جدل الشعر والسلطة،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١ ٢٠١٠.

أسطورة النسر فى الخطاب الشعرى المعاصر،من نص الأسطورة إلى أسطورة النص،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١، ٢٠١٠.

شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافى،مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١، ٢٠١٠.

منطق التجريب فى الخطاب السردى المعاصر،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١ ٢٠١٠.

الثورة والوجود: أسئلة الثورات العربية:هيئة قصور الثقافة،سلسلة إصدارات خاصة،القاهرة ، ديسمبر، ٢٠١١.

عبقرية الحب، كتاب دار الهلال، عدد ديسمبر، ٢٠١١.

فى شعرية الثورة، نحو تأسيس معرفى تخييلى للثورات العربية،سلسلة كتابات خاصة، وزارة الثقافة،هيئة قصور الثقافة،٢٠١٠ .

له قرابة *التسعين* بحثا منشورة فى المجلات المحلية والعربية والدولية.